Zur gefl. Besprechung.

Zeitgenössische Tondichter.

Studien und Skizzen

von

M. Charles.
(Max Chop.)

Neue Folge.

Inhalt: Vorwort. — Max Bruch. — Woldemar Bargiel. — Dr. Robert Franz. — Dr. Franz Lachner. — Viktor E. Neßler und sein „Trompeter von Säkkingen." — Josef Rheinberger. — Dr. Franz-Xaver Witt. — Giuseppe Verdi. — Charles Camille Saint-Saëns. — Charles François Gounod. — Peter Iljitsch von Tschaikowsky und die russische Musik. — Ein Virtuosen-Duo: Professor August Wilhelmj (Violine). — Gustav Láska (Kontrabaß). — Rezensions-Anhang über Band I und II der „Zeitgenössischen Tondichter."

Leipzig.
Druck und Verlag der Roßberg'schen Buchhandlung.
1890.

Preis broch. 4 M., eleg. gebdn. 5 M. 50 Pf.

Zeitgenössische Tondichter.

Studien und Skizzen

von

M. Charles.

(Max Chop.)

Neue Folge.

Leipzig.
Druck und Verlag der Roßberg'schen Buchhandlung.
1890.

Den zeitgenössischen Meistern der Tonkunst

Herrn Professor Max Bruch,

Dirigent des Orchester-Vereins zu Breslau,

Ritter vieler Orden,

und

Herrn Professor Josef Rheinberger,

Kapellmeister an der Allerheiligen Hofkapelle in München,

Ritter vieler Orden,

in freundschaftlicher Hochachtung

zugeeignet.

Vorwort.

Als ich im Mai des Jahres 1888 den ersten Band meiner „Zeitgenössischen Tondichter, Studien und Skizzen" der Oeffentlichkeit übergab, glaubte ich nicht, daß ich bereits nach Verlauf zweier Jahre vor der angenehmen Aufgabe stehen würde, meinem Werke einen Nachfolger zu schaffen. Den Grund für diese Annahme suchte ich in dem eigenartigen Standpunkte, den ich als Kritiker einnehme, und in der scharfen, offenen Sprache, mit welcher ich künstlich als „Koryphäen" über Wasser gehaltenen Alltagsmusikern und -Komponisten begegnete, auch bei wirklichen Meistern deren Schwächen aufdeckte. — Als Kritiker gehe ich, wie bereits in der Vorrede zum ersten Bande betont, von der Ansicht aus, daß die Urtheilsfindung, dem großen Kreise des kunstsinnigen Publikums zufällt, daß der Rezensent mit diesem stetige Fühlung halten und als Vertreter der Oeffentlichkeit auch deren Meinung in den ihr angehörenden Blättern, Zeitschriften und Büchern wiedergeben soll. Damit mußte ich in unserem Zeitalter der Protektions-Wirthschaft auf große Widersprüche stoßen. Trotzdem ist, so meine ich, dieser mein Grundsatz so klar und wahr, daß er kaum eines Beweises bedarf. Ein Kritiker kann sich die Finger wund schreiben, er wird sein Volk niemals für ein Werk begeistern, das es ganz oder halb abgelehnt hat. Selbstverständlich bleibt der öffentlichen Kritik das Recht vorbehalten, dieses große Gesammt-Urtheil des Publikums hier und da zu läutern und zu klären, in vereinzelten Fällen auch zu rektifiziren; im Großen und Ganzen aber ist immer das Publikum der maßgebende Faktor, mit welchem jeder Tondichter zu rechnen hat, — mit dem auch die Kritik rechnen muß, wenn sie sich nicht den Vorwurf der Beeinflussung und Einseitigkeit zuziehen will.

Weil ich nun in meinem Werke dem kunstsinnigen deutschen Volke den ihm gebührenden Ehrenplatz einräumte, war ihm auch das Buch gewidmet, zu welchem ich jahrelanges Studium ge-

braucht, gewissenhafte Beobachtung des Volksgeschmackes eingesammelt hatte. — Die Antwort, welche mir auf dieses Unternehmen hin zu Theil wurde, vermag man der Herausgabe des vorliegenden Werkes am besten zu entnehmen. Vom Publikum und der Presse mit verschwindend wenigen und wirklich unbedeutenden Ausnahmen auf's Liebenswürdigste unterstützt, vertraue ich eben den zweiten Band der Oeffentlichkeit an. — Bei dieser Gelegenheit fühle ich das innige Bedürfniß, nicht nur allen Denjenigen zu danken, welche meinem Unternehmen treue Freunde gewesen sind, sondern vor Allem gilt mein Dankeswort auch den Tondichtern dieses zweiten Bandes, welche ausnahmslos in zuvorkommendster Weise mir mit Auskünften und Notizen zur Seite standen, sodaß es mir durch sie möglich wurde, in dieser neuen, weit schwierigeren Folge wiederum etwas absolut Autoritatives hinsichtlich der rein biographischen Angaben zu bieten.

In den fast zweihundert größeren und kleineren Besprechungen in- und ausländischer Journale über die erste Ausgabe meiner „Tondichter“ (vergl. den Anhang) sind mir nun betreffs neuer in mein Werk einzureihender Tondichter die verschiedensten Vorschläge gemacht worden, die zum Theil von sehr lokalpatriotischem Geschmacke zeugten. Für die neue Folge hatte ich unter theilweiser Berücksichtigung dieser Propositionen anfänglich außer den darin Besprochenen noch Hermann Götz, Carl Goldmark, Adolf Jensen, F. Kiel, Albert Dietrich, Dräsecke, Bruckner, Robert Volkmann, Anton Dvorak, Asger Hamerik, J. P. E. Hartmann und Severin Svendsen in Aussicht genommen. Allein schon bei der Fertigstellung der ersten Essay's gewahrte ich, wie mir der Stoff unter den Händen wuchs, und sah mich daher genöthigt, unter Wegfall der Vorgenannten wieder eine verhältnißmäßig beschränkte Auswahl zu bieten, den Rest eventuell einem dritten Bande vorbehaltend. Möchte das von den Herren Referenten, welche mein Werk zur Beurtheilung in die Hand nehmen, gütigst berücksichtigt werden! —

Im Uebrigen habe ich die nämlichen Grundsätze, die mich vordem beseelten, auch weiter beibehalten und hoffe, daß es mir vergönnt war, meinem kunstsinnigen deutschen Volke einen weiteren Einblick in das Wirken und Schaffen seiner großen Meister zu erschließen.

Im Mai 1890. **Der Verfasser.**

Inhalts-Verzeichniß.

Max Bruch.

„Wenn die Flur vom Frost befreit,
Und wiederkehrt die Sommerszeit; —
Was einst in langer Winternacht
Das alte Buch mir kund gemacht,
Das schallte laut in Waldespracht,
Das hör' ich hell erklingen:
Im Wald dort, — auf der Vogelweid,
Da lernt ich auch das Singen."

Meistersinger von Nürnberg.

Es sei uns vergönnt, zu Eingang unseres Essay's eine Korrespondenz zu erwähnen, welche sich zwischen dem Autor dieses Buches und Meister Bruch entspann. Dieselbe betrifft die Widmung und wird Leute, welche daran Anstoß nehmen könnten, daß zwei darin besprochene Tondichter identisch sind mit den Dedikanten, von etwa auftauchenden, kleinlichen Bedenken befreien:

„Breslau, 27. Dezember 1889.

Sehr geehrter Herr!

Ihre freundliche Absicht, mir den zweiten Band Ihrer „Zeitgenössischen Tondichter" zueignen zu wollen, habe ich natürlich mit verbindlichstem Danke anzuerkennen; ich möchte nur vorher fragen, ob es angeht, daß Sie Ihr Buch einem Manne zuschreiben, dessen Werke gerade in diesem Bande und — ich weiß es nicht! — vielleicht freimüthig kritisirt werden? — Das könnte sich möglicherweise etwas seltsam ausnehmen! —

Hochachtungsvoll grüßend
Der Ihrige
Max Bruch."

„Hochgeehrter Herr und Meister!

Herzlichen Dank für Ihre liebenswürdigen Zeilen, denen ich Ihre Einwilligung in mein Anerbieten entnommen habe. Das einzige Bedenken, welches Sie vorbringen, hat sich auch in meinem Innern geregt, ist von mir hin und her überlegt worden und endlich als irrelevant bei Seite gestoßen. Lassen Sie mich, Meister, Ihnen gegenüber offen, ehrlich und ohne Schmeichelei reden, wie es Deutsche zu Deutschen gewohnt sind.

Andeutungen Ihres lieben Schreibens entnehme ich, daß Sie den ersten Band der „Zeitgenössischen" kennen. Sie wissen aus demselben, daß ich eine sehr freimüthige Kritik führe; und gerade diese Eigenschaft hat die Presse überall anerkannt, sogar begeisterten Mundes gelobt. Auf diesen Grundsätzen fuße ich selbstredend auch jetzt noch.

„Vox populi, vox dei!" — Der Kritiker soll mit dem Publikum stete Fühlung halten, da dieses doch die erste und letzte Instanz für jeden Tondichter und seine Werke ist, — er soll sich nicht auf einen zu subjektiven Standpunkt stellen und seine Gelehrten-Ansichten dem Publikum aufzudrängen versuchen, wenn dieses doch von ihnen nichts wissen will. Allerdings ist es ihm gestattet, durch seine Kritik „des Volkes Stimme" zu läutern und zu klären, — aber nur in den wenigsten Fällen (eine Ausnahme kann ja auch hier vorkommen!) darf er sie ganz umstürzen wollen. Diese einzige Ausnahme gestatte ich bei Viktor E. Neßler's: „Trompeter von Säkkingen"; denn es thut noth, daß die Kritik das Publikum wieder und immer wieder auf die grenzenlose Geschmacks-Verirrung hinsichtlich dieses Opuskulum aufmerksam macht. — — In der Beibehaltung dieses Standpunktes bin ich streng konsequent, rücksichtlich der Kunst-Auffassung beseelen mich Ideale, die ich bei den ersten Meistern der Klassizität und modernen Romantik mir aneignete und mit meinem Volke theile.

Ich verlange eine urwüchsige, gesunde Kraft, ein Original, keine Kopie! — Nehmt euch die Meister aller Zeiten, einen Beethoven oder auch — cum grano salis! — Richard Wagner zum Muster! Denn Vorbilder braucht jeder beginnende Komponist. Dann aber, wenn ihr fähig seid, ohne Stütze zu gehen, sagt euch los von jeglichem Einflusse und folgt dem eigenen Genie! — Könnt

ihr das nicht, — so klappt den Flügel zu, legt den Bleistift weg und führt den Violinbogen oder Dirigentenstab! Denn als Komponist werdet ihr das seichte Fahrwasser nie verlassen.)

Ob Sie mir in diesen Ansichten beipflichten, weiß ich nicht; ich möchte sagen: Sie müssen es, weil — verzeihen Sie dem Autor die Eitelkeit! — Sie und Rheinberger die einzigen Tondichter des zweiten Bandes sind, für welche ich jene nicht durch den kleinsten kritischen Zweifel getrübte Anerkennung und Begeisterung besitze, die einem echten deutschen Meister entgegengebracht werden muß. — In diesem Sinne ist das Essay über Sie gehalten. — Daher sind Sie Beide auch die Einzigen der ganzen Vierzehnzahl, denen ich die Widmung meines Buches anbieten konnte und durfte, weil Sie hoch über allen Bemängelungen der Kritik stehen und mir, Ihrem aufrichtigen Bewunderer, nur die ehrenvolle Aufgabe zufiel, als Mund Ihres Volkes Ihre Größe zu verkünden.

Davor aber, daß jenes ganze Essay über Sie als tendenziöse oder erzwungene Lobhudelei ausgelegt wird, schützt mich gewiß der Ruf des objektiven Kritikers, den weder Freundschaft, noch Abhängigkeit davon zurückhalten könnte, seiner tiefinnersten Herzens-Ueberzeugung offen Ausdruck zu verleihen. Jene Anfrage, ob ich Ihnen die Widmung dieses Buches anbieten dürfte, würde ich nicht an Sie gerichtet haben, wenn mich nicht Ihre Größe und Genialität über jedes kritische Bedenken hinweggesetzt hätte.

Ihre Anfrage entspringt einer echt künstlerischen Bescheidenheit, welche Sie um so mehr ehrt, als Sie derselben neben der Meisterschaft einen Platz bei sich eingeräumt haben. — Sie theilen sich mit Brahms in den Ruf eines „Beethovens der Neuzeit"; meiner Ueberzeugung nach sind Sie der Beneidenswerthere, weil Sie volksthümlicher geworden sind, als Ihr Kollege. Denn Popularität im edelsten Sinne ist der schönste Erfolg, den ein Komponist in jahrelangem, rastlosem Streben erringen kann.

Ich hoffe, daß diese kurze Auseinandersetzung nicht nur das letzte kleine Bedenken der Bescheidenheit bei Ihnen verscheucht, sondern auch dazu diente, uns wiederum etwas näher aneinander gebracht zu haben. Denn die wirklich edle Freundschaft findet ihren gediegensten Halt in dem geistigen Austausch, für den bei unserer räumlichen Trennung leider Feder und Briefpapier

das von Herzen kommende und zu Herzen gehende gesprochene Wort ersetzen müssen.

Ich nehme also nunmehr Ihre einwandfreie Zustimmung an, danke Ihnen herzlichst und bitte Sie um Bewahrung Ihrer Freundschaft und Zuneigung! —

In aufrichtiger Bewunderung und Hochachtung!

Den 29. Dezember 1889.

Ihr

M. Ch."

Wenden wir uns nunmehr unserem Essay zu!

* *
*

Die beiden Komponisten, welche nach dem Tode Richard Wagner's und Franz Liszt's in den Vordergrund des allgemeinen Interesses getreten sind und deren Würdigung selbst zu Lebzeiten jener Meister eine ungetheiltere war, sind Bruch und Brahms. Der Grund, aus welchem man sich durchschnittlich den Werken dieser Beiden mit größerer und allgemeinerer Sympathie zuwendete, als Wagner und Liszt, ist nicht schwer zu finden. In einer Uebergangs-Periode stoßen die Geister der extremen Reform-Richtung stets auf größeren Widerstand, als diejenigen, welche bisher Gepflegtes und neu Gewonnenes mit einander verbinden. Auf letzterem Standpunkte aber stehen Bruch und Brahms, — Bruch mehr noch der Klassizität sich zuneigend, als Brahms.

Einen Vergleich zwischen diesen zeitgenössischen Meistern zu ziehen, versagen wir uns an dieser Stelle aus billigen Rücksichten. Man weiß aus dem ersten Bande dieses Werkes, wie begeistert wir von Brahms denken; wir haben aber auch damals bereits angedeutet, daß Brahms ein exklusiver Komponist ist, — daß seine Kunst-Gemeinde eine verhältnißmäßig kleine ist, weil unserer Zeit die Fähigkeit und Willenskraft abgeht, etwas wahrhaft Schönes und Edles, das nicht ganz mühelos erworben werden will, zu verstehen. — Bruch ist bei Weitem volksthümlicher geworden, ohne dabei in irgend einer Hinsicht seine edle Haltung aufgegeben zu haben. Die Denkart beider Genie's hat in ihren allgemeinen Grundzügen etwas nah' Verwandtes und dennoch sind sie von einander grundverschieden. Weshalb man aber Beide mit dem Ausdrucke eines „Beethoven der Neuzeit" belegt hat?

— Ist es eine leere Redensart? — Ist es Kritikerschmeichelei? — Bei Gott nicht! — Das Attribut ist voll gerechtfertigt! — Gehen Brahms und Bruch auch rücksichtlich der Wahl ihres Ausdrucks und der Mittel verschiedene Wege, so haben sie Beide das gemein, daß sie in ihren Arbeiten an die unsterblichen Vorbilder der Klassizität in der Tonkunst anknüpfen und gegenüber dem mehr weichlichen und elegischen Zuge der modernen Zeitrichtung, dem sie sehr wohl Rechnung zu tragen wissen, Schlagfertigkeit, Kraft und Energie ihr eigen nennen und mit vokalen wie instrumentalen Mitteln völlig vertraut sind. — Gemeinsam ist ihnen ferner, daß sie sich hoch über das Niveau der Mittelmäßigkeit erheben, tief unter sich den Troß unserer heutigen Alltagsmusiker lassend, — daß sie Erscheinungen sind, welche bei einer Revue über die bedeutendsten Geister unseres Jahrhunderts an dessen Abschlusse stets unter den Ersten genannt werden. Ueberschaut man die traurige Oede, in welcher zur Zeit mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen das Feld des musikalischen Schaffens daliegt, — geht man ferner von dem Grundsatze aus, daß Musik ausschließlich Gefühl ist, daß diese Gefühls-Ausbildung in jedem Individuum eine andere ist, und bedenkt dann, daß Millionen Herzen in einmüthiger Begeisterung e i n e m Künstler entgegenjubeln, wie es bei Max Bruch der Fall ist, dann bleibt eben auch für diejenige Kritik, welche in der Stimme des Volkes die maßgebende Macht erblickt, nichts weiter übrig, als anzuerkennen. —

Der Grundzug, der uns in allen Werken Bruchs begegnet, ist derjenige einer gewissen Kunstaristokratie. Seine Schöpfungen sind ideal, seine Melodien zeigen neben den allgemeinen Vorzügen schönen Ebenmaßes und trefflicher Wiedergabe der Stimmung ein Streben nach dem Erhabenen, Majestätischen, Großen, Kraftvollen. Dabei aber — so seltsam es auch klingen mag! — wird der Ausdruck nicht, wie bei Johannes Brahms, ein gelehrter, ein nur für Bevorzugtere verständlicher. — Seine Gedanken behalten etwas in bestem Sinne Volksthümliches und Allgemeinverständliches. Zu diesen charakteristischen Eigenschaften gesellt sich eine leichte und glückliche Erfindungsgabe, welche ihm jederzeit mit ursprünglicher Frische zu Gebote steht, nie erlahmt oder nachläßt, nie versagt. Das Vorbild, nach welchem Bruch arbeitet, ist kein geringeres, als — L u d w i g v a n B e e t h o v e n. Wer aber in den Spuren dieses Meisters aller Meister

wandelt, wer dessen Größe so in sich aufgenommen hat, daß er sie, wenn auch im kleineren Maßstabe, für seine Werke verwerthet, auf den geht von jenem Glorienscheine über, der den Einzigen umstrahlt.

Wir sind gewiß vor einer allzu engherzigen Auffassung dieses Urtheils sicher und brauchen nicht zu befürchten, daß man durch Deutelei unser Lob in einen Tadel umwandle und von Epigonenthum rede. Dafür steht Bruch zu hoch, sein Ruf ist schon zu weit gedrungen. — Ueber das, was man als Bestes aus seinen Werken zu bezeichnen hat, gehen die Urtheile weit auseinander. Man sagt, daß Bruch den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens in seinen op. 41 („Odysseus", Scenen aus der Odyssee für Chor, Soli und Orchester) und op. 45 („Das Lied von der Glocke" für Chor, 4 Solostimmen, Orchester und Orgel) erreicht habe. Bei seiner Neigung zur strengen Klassizität bot ihm allerdings die Odyssee mit ihrer farbenprächtigen Schilderung, ebenso wie die Schiller'sche „Glocke" mit den ächt poetischen Stimmungsbildern beste Gelegenheit, die ihm innewohnenden, ureignen Fähigkeiten zu verwerthen. Fraglos ist auch die Kantatenform dieser Texte der Entfaltung seiner speziellen musikalischen Talente günstiger, als die Oper. Trotzdem glauben wir, daß man mit dieser Bevorzugung eine Ungerechtigkeit begeht. Wenn einmal die Chorwerke genannt werden, sollte man in erster Linie den „Frithjof" (op. 23, Scenen aus der Frithjofsage, für Männerchor, Solostimmen und Orchester) und die Geibel'sche Ballade: „Schön Ellen" (op. 24 für Sopran-Solo, Bariton-Solo und Orchester) nicht vergessen. Weiter aber hat uns Bruch drei Sinfonien geschenkt, von denen allerdings die dritte (op. 51 in E-dur) die Spuren der Klassizität mehr und mehr verläßt, die aber ohne Frage mit zu den besten Erzeugnissen sinfonischer Orchestermusik der Neuzeit gehören. Endlich aber besitzen wir in op. 26 ein Violin-Konzert (in G-moll, Joseph Joachim gewidmet), das so vollendet, so klassisch schön, so tiefgewaltig und ergreifend ist, daß wir nicht einen Augenblick Bedenken tragen, demselben in der Trias unserer besten Violin-Konzerte den zweiten Platz — nämlich zwischen Beethoven nach Oben und Mendelssohn nach Unten! — anzuweisen.

Auf diese Frage nach dem Besten werden wir später zurückkommen, wenn wir den einzelnen Werken unseres Meisters nähertreten. Maßgebend wird sich dieselbe, wie gesagt, bei der Verschiedenheit

der musikalischen Ansichten kaum lösen lassen; damit ist keineswegs gesagt, daß nicht Fingerzeige gegeben werden können, welche vielleicht hier und dort von Nutzen sind. — Zunächst wenden wir uns mit wenigen Worten dem Leben des Komponisten zu und dienen mit den nothwendigsten Angaben:

Max Bruch ist am 6. Januar 1838 in Köln a. Rh. geboren. Sein frühzeitig sich entwickelndes musikalisches Talent, das von der intelligenten Mutter durch Unterricht im Klavierspiel und der Kompositionslehre unterstützt wurde, veranlaßte seine Eltern, ihn für die Kunst zu bestimmen. Als er mehrere Jahre bei Breidenstein[1]) in Bonn als dessen Schüler zugebracht hatte, bewarb er sich mit einem Streich-Quartett um das Stipendium der Frankfurter Mozart-Stiftung und erhielt dasselbe auf vier Jahre. Seine Studienreisen brachten ihn in den Jahren 1853—57 mit dem berühmten Dr. Ferdinand von Hiller[2]) zusammen, der seit 1850 als städtischer Kapellmeister in Köln und Leiter des dortigen Konservatoriums fungirte. Bruch wurde sein spezieller Schüler. In dieser Zeit waren schon mehrere seiner Kompositionen zur Aufführung gelangt und hatten ihm allgemeine Anerkennung eingetragen. Namentlich war Hiller über das Talent seines Schülers hocherfreut und widmete der Ausbildung desselben die erdenklichste Sorgfalt. — Bei einem späteren, zweijährigen (1862—64) Aufenthalte Bruchs in Mannheim lernte der-

---

1) Dr. Heinrich Carl Breidenstein, geb. am 28. Februar 1796 zu Steinau in Hessen, gest. am 12. Juli 1876 zu Bonn, verwaltete seit 1826 das Amt eines Universitäts-Musikdirektors und Dirigent des Gesang-Vereins in Bonn. Seine Werke: Orgelstücke, Lieder, Motetten, Kantaten.

2) Dr. Ferdinand von Hiller, geb. am 24. Oktober 1811 zu Frankfurt a. M., Schüler Aloys Schmidts und Hummels in Weimar, sowie ein Freund von Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Cherubini, Meyerbeer, Rossini, Berlioz, Chopin, Liszt und Goethe. Nach einer längeren Kunstreise im Jahre 1827 lebte er seit 1829 als Pianist in Paris. Von 1843 weilte er abwechselnd in Italien und Deutschland, dirigirte von 1843 bis 1844 die Leipziger Gewandhaus-Konzerte und erhielt 1847 einen Ruf nach Düsseldorf als Konzert-Dirigent, 1850 nach Köln als städtischer Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums. Seine Werke: Konzerte, Etüden, Lieder, Kirchenwerke, Kammermusiksachen, Violin-Konzerte, 7 Ouverturen, 3 Sinfonien, prächtige Kantaten, 2 Oratorien („Die Zerstörung Jerusalems" und „Saul"), 4 Opern („Der Traum in der Christnacht", „Konradin der letzte Hohenstaufe", „Die Katakomben" und „Der Deserteur") u. A. m.

selbe den seit 1836 als Hofkapellmeister dortselbst angestellten Vincenz Lachner[3]) kennen und trat mit ihm in engeren Verkehr. Auch dieser Umgang war für seine künstlerische Ausbildung von großem Einflusse. — Im Jahre 1865 nahm Bruch den Ruf eines Direktors des Musik-Instituts in Koblenz an; 1867 trat er an Stelle Stein's als Fürstlicher Hofkapellmeister an die Spitze des Hof-Orchesters zu Sondershausen i. Thür. Hier, wo Leute wie Spohr und Weber den Grund zu einer vorzüglichen Kapelle gelegt hatten, bildete er sich bis zum Jahre 1870 als Dirigent aus, um dann sein Amt in die Hände Max Erdmannsdörfers (vergl. Band I der „Zeitgenössischen Tondichter") zu legen. — Zunächst wandte sich nun Bruch für einige Jahre nach Berlin, um hier als Privatmann zu leben; alsdann siedelte er nach Bonn über, während dieser Zeit in rastlosem Schaffen thätig. 1878 trat er an Julius Stockhausens[4]) Stelle (der als Professor an das Hoch'sche Konservatorium nach Frankfurt a. M. ging) als Direktor an die Spitze des bekannten Stern'schen[5]) Gesang-Vereins. Als Julius Benedict[6]), derzeitiger Dirigent am Teatro

3) Betr. Vincenz Lachner vergl. den Aufsatz über Dr. Franz Lachner, Anmerkung 1.

4) Julius Stockhausen, geb. am 22. Juli 1826 in Paris, bildete sich auf dem Konservatorium seiner Geburtsstadt und bei M. Garcia in London als Baritonist aus. Nach kurzer Bühnenthätigkeit (Erstes Auftreten 1848 in London) reiste er als Konzertsänger. 1862—67 Leiter der Philharm. Konzerte in Hamburg, 1869—71 württembergischer Kammersänger in Stuttgart, 1871—74 Gesanglehrer am Straßburger Konservatorium, 1874—78 Direktor des Stern'schen Gesang-Vereins in Berlin, 1879—80 Gesangs-Professor am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt a. M. 1880 gründete er in Berlin eine eigene Gesangsschule. — Er gab eine „Gesangs-Methode" (Leipzig-Peters) heraus.

5) Julius Stern, geb. am 8. August 1820 in Breslau, erhielt als Schüler Rungenhagens an der Königl. Akademie in Berlin von Friedrich Wilhelm IV. ein Reise-Stipendium und ging nach kurzem Aufenthalte in Dresden als Leiter des deutschen Gesang-Vereins nach Paris. 1846 nach Berlin zurückgekehrt, gründete er 1847 den nach ihm benannten Stern'schen Gesang-Verein, 1850 mit Professor Marx und Kullak das Stern'sche Konservatorium, aus welchem Kullak im Jahre 1855 die „Neue Akademie der Tonkunst" machte. 1860 zum Königlichen Professor ernannt, legte Stern im Jahre 1874 die Leitung seines Gesang-Vereins in J. Stockhausens Hände (s. Anm. 4). Seine Werke: Lieder und Gesänge, Violinstücke 2c.

6) Julius Benedict, geb. am 24. Dezember 1804 in Stuttgart, genoß

San Carlo zu Neapel und Begleiter Jenny Linds, seine Stelle als Leiter der „Philharmonic Society“ in Liverpool im Jahre 1880 niederlegte, ward Bruch in dieses Amt berufen und übernahm dasselbe.

Die meisten Musiklexika und Essays geben an, daß Bruch bereits im Jahre 1882 von England nach Deutschland zurückgekehrt sei und sich in Breslau als Dirigent der Orchestervereins-Konzerte niedergelassen habe. Diese Mittheilung ist falsch. Der Meister schreibt in einem Briefe an den Verfasser der „Tondichter" selbst:

„Ich bin nicht 1882 aus England nach Deutschland zurückgekehrt, sondern erst 1883. Ich war vom Herbst 1880 bis zum Frühjahr 1883 Direktor der Philharmonic Society, dirigirte dann im April und Mai 1883 eine Anzahl meiner Werke in Amerika als Gast amerikanischer und deutscher Musik-Gesellschaften, kehrte im Sommer 1883 nach Deutschland zurück und bin seit September 1883 Direktor des Breslauer Orchester-Vereins. Größere Reisen im Auslande habe ich seitdem nicht gemacht. Ernennungen und Auszeichnungen sind mir in dieser Zeit viel zu Theil geworden;[7]) es würde aber zu weit führen, sie alle zu erwähnen. Ich führe daher nur an, daß mich die Königliche Akademie der Künste in Berlin 1888 zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannt hat." —

Unser Meister hat sein ganzes Leben redlichem Schaffen gewidmet, dafür bürgt die große Anzahl der von ihm der Oeffentlichkeit übergebenen Werke. Es sind dies die nachfolgenden:

1819 im Klavierspiel Hummels Unterricht in Weimar, in der Komposition belehrte ihn später Carl Maria von Weber in Dresden. Auf Letzteres Empfehlung hin erhielt er von 1823—25 die Kapellmeisterstelle am Wiener Kärnthnerthor-Theater, 1826 ward er Musikdirektor am Teatro San Carlo in Neapel. 1838 begab er sich nach London, wo er mit wenigen Unterbrechungen (seine Reisen 1850—51 mit Jenny Lind und sein Aufenthalt in Liverpool) dauernden Wohnsitz nahm. — Seine Werke: Klavier-Sonaten, -Rondos, -Fantasien, -Konzerte, eine Ouverture („Käthchen von Heilbronn"), Oratorien („Die heilige Cäcilie", „St. Peter"), Opern („Der Zigeunerin Warnung", „Der Alte vom Berge", „Die Bräute von Venedig", „The Rose of Erin", „Lilly of Killarney") u. A. m.

7) So ist dem Komponisten im Juli 1889 für seine hohen Verdienste um die Musik von Sr. Majestät dem Könige der Kronen-Orden verliehen worden.

op. 1. „Scherz, List und Rache." Eine komische Oper.
op. 2. Capriccio für Pianoforte zu 4 Händen.
op. 3. „Jubilate, Amen!" für Sopran, Chor und Orchester.
op. 4. 3 Duette für Sopran und Alt mit Pianoforte.
op. 5. Klavier-Trio in C-moll.
op. 6. Sieben zwei- und dreistimmige Gesänge für weibliche Stimmen mit Pianoforte.
op. 7. Sechs Gesänge mit Pianoforte: „Altes Lied. — Russisch. — Die Zufriedenen. — Schilflied. — Frühlingslied. — Frisch gesungen." —
op. 8. „Die Birken und die Erlen." Für Sopran-Solo, Chor und Orchester.
op. 9. Quartett in C-moll.
op. 10. Quartett in E-dur.
op. 11. Fantasie für Pianoforte.
op. 12. Sechs Klavierstücke.
op. 13. Hymnus für eine Singstimme mit Pianoforte.
op. 14. Zwei Klavierstücke.
op. 15. Vier Lieder mit Pianoforte.
op. 16. „Loreley", große romantische Oper.
op. 17. Weltliche Lieder aus dem Spanischen und Italienischen.
op. 18. Vier Gesänge für Bariton mit Pianoforte.
op. 19. „Römischer Triumphgesang." — „Wessobrunner Gebet." — Männerchöre mit Orchester.
op. 20. „Die Flucht der heiligen Familie" von Eichendorf. Chor und Orchester.
op. 21. Gesang der drei heiligen Könige für 3 Männerstimmen mit Orchester.
op. 22. Vacat. [8])
op. 23. „Frithjof", Scenen aus der Frithjof-Sage, für Männerchor, Solostimmen und Orchester.
op. 24. „Schön Ellen", Ballade von Geibel, für Sopran-Solo, Bariton-Solo, Chor und Orchester.
op. 25. „Salamis" von Lingg.
op. 26. Erstes Violin-Konzert mit Orchester in G-moll (Jos. Joachim gewidmet).
op. 27. Frithjof auf seines Vaters Grabhügel. Konzertscene für Bariton, Frauenchor und Orchester.
op. 28. Sinfonie in Es-dur für Orchester.
op. 29. „Rorate Coeli" für Chor, Orchester und Orgel.
op. 30. „Der Priesterin der Isis in Rom" für Alt mit Orchester.
op. 31. „Flucht nach Aegypten" und „Morgenstunde" (Lingg) für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester.
op. 32. „Normannenzug" für Bariton-Solo, einstimmigen Männerchor und Orchester.
op. 33. Vier Lieder von Viktor Scheffel mit Pianoforte.
op. 34. „Römische Leichenfeier" für gem. Chor mit Orchester.
op. 35. „Kyrie, Sanctus und Agnus Dei."
op. 36. Zweite Sinfonie in F-moll für großes Orchester.
op. 37. Das Lied vom Deutschen Kaiser für Chor und Orchester.

---

8) Der Meister schreibt uns: „Mit op. 22 ist mir vor vielen Jahren ein seltsamer Irrthum passirt; dies opus existirt gar nicht. „Frithjof" (op. 23) hätte eigentlich die Opus-Zahl 22 tragen müssen." —

op. 38. **Fünf Lieder:** „Waldpsalm." — „Der Wald von Traquair" (schott. Volkslied). — „Tannhäuser." — „Rheinsage." — „Feierliches Tafellied."
op. 39. **„Dithyrambe"** (Schiller) für Tenor-Solo, Chor u. Orchester.
op. 40. **„Hermione"**, große romantische Oper.
op. 41. **„Odysseus", Scenen aus der Odyssee** für Chor, Solo und Orchester (Text von Graff).
op. 42. **Romanze** für Violine und Orchester.
op. 43. **„Arminius."** Oratorium für Chor und Orchester.
op. 44. **Zweites Violin-Konzert** mit Orchester in D-moll (Pablo de Sarasate gewidmet).
op. 45. **„Das Lied von der Glocke"** für Chor, 4 Solostimmen, Orch. und Orgel.
op. 46. **Fantasie** (Einleitung, Adagio, Scherzo, Andante, Finale) mit Benutzung schottischer Volksmelodien für Violine mit Orchester.
op. 47. **„Kol Nidrei"**, Adagio nach hebräischen Melodien für Cello mit Orchester.
op. 48. **Vier Männerchöre.**
op. 49. **Sieben Lieder** für 1 Singstimme. 2 Hefte.
op. 50. **„Achilleus"** für Solostimme, Chor und Orchester.
op. 51. **Dritte Sinfonie in E-dur.**
op. 52. **„Das Feuerkreuz", dramatische Kantate** nach einem Motiv aus Walter Scotts „Lady of the Lake" von H. Bulthaupt für gem. Chor, Solost. und Orchester (erschienen im Sommer 1889).

Ohne Opuszahl sind erschienen:

1. **Vom Rhein:** „Wenn das Rheingold" für Männerchor.
2. **Hebräische Gesänge** für Chor, Orchester und Orgel.

Trotz dieser Fülle des Geschaffenen kann man von keinem der Werke sagen, daß es unter Ueberhastung leide, vor Allem aber findet sich in keinem auch nur eine einzige triviale Wendung. Daß man von einem Mehr- oder Minderwerth spricht, ist unter Berücksichtigung der individuellen Geschmacksrichtung nur selbstverständlich; nirgends aber erniedrigt sich Bruch zur Mache, nie schrieb er aus reiner Schaffensmanie ohne inneren Beruf und Trieb, wie wir es bei Raff, Rubinstein u. A. tadelten, — er ist auch kein Gelegenheits-Komponist.

Die Rücksichten auf den für diese Besprechungen vorgeschriebenen, knappen Rahmen ermöglichen es uns nur, das Beste und Wissenswertheste hervorzuheben, im Uebrigen aber lediglich die musikalische Gattung allgemein zu besprechen. Wenn wir uns bei der Ausführung dieses Vorsatzes zunächst der Sinfonie zuwenden, so mögen hier und da Bedenken gegen unsere scheinbare Willkür laut werden. Wir gehen aber von dem Grundsatze aus, daß rücksichtlich der bedeutend

freieren und uneingeschränkteren Gestaltungsmöglichkeit doch ein rein orchestrales Werk größere Anforderungen an die bildnerischen Fähigkeiten eines Tondichters setzt, als ein Chorwerk, ein Lied, das vermöge seines Textes bestimmte Bahnen vorschreibt, in denen sich der musikalische Ausdruck zu bewegen hat. Das Maßhalten in der Verfügungsmöglichkeit über einen unbegrenzt großen Stoff ist aber unseres Erachtens weit schwieriger, als das Schaffen innerhalb gegebener Grenzen, bei dem eben die Schranke vor Fehltritten bewahrt.

In seinen Sinfonien zeigt Bruch klar, daß er Beethovens Spuren nachwandelt. Seine letzte sinfonische Schöpfung nehmen wir, wie bereits gesagt, theilweise hiervon aus. Die ganze Genialität seiner Gestaltungs-Fähigkeit gelangt hier zum Ausdruck, — sein Titanismus und Streben nach dem Großen, die Frische und Ursprünglichkeit seiner Ideen, die faßliche und darum edel-volksthümliche Ausdrucksweise, die Fähigkeit klassischer Nachbildung und Durchführung, sowie seine völlige Macht über die Instrumentation. Wo sich aber all' diese Vorzüge vereinigen, steht die Kritik einer mehr oder minder vollendeten Schöpfung gegenüber, an der sie nur anzuerkennen hat; die wenigen und unbedeutenden Mängel, welche größtentheils auf subjektive Auffassung zurückzuführen sind, werden durch soviel Gutes aufgewogen, daß ihre Namentlichmachung nur unedle Krittelei und Kleinlichkeit bedeuten würde. — Trotz der unleugbaren Schönheit dieser Sinfonien, die selbst der Bruch'schen Richtung abholde Kritiker anerkennen müssen, werden dieselben wenig aufgeführt. Der Grund ist uns unerfindlich. Mag die Klassizität, welche aus jedem Takte dieser Werke spricht, in unserer Gegenwart, wo namentlich von Kapellmeistern und Musikdirektoren — oft gegen die Wünsche des Publikums! — die Pflege hochmoderner Musikliteratur bevorzugt wird, mit diesem Geschmacke im Widerspruch stehen; das ist noch kein Grund, Meisterwerke stiefmütterlich zu behandeln. Ob Bruch aus dieser Veranlassung in seinen letzten Werken mehr der neuzeitlichen Musikrichtung Zugeständnisse gemacht hat, wissen wir nicht. In unseren Tagen muß ja leider der Künstler auch Geschäftsmann sein, — das Genie sich nach den Launen „maßgebender Größen" strecken. Wir möchten dem Komponisten der „Glocke" den Rath geben, die begonnene Neigung nicht weiter auszuspinnen. So sympathisch wir auch der neuzeitlichen musikalischen Richtung gegenüberstehen, können

wir doch einem Genius, der eine klar ausgeprägte Neigung für Klassizität zeigt, nicht die Pflege hochmoderner Romantik an's Herz legen.

Das was wir von den Sinfonien lobend gesagt haben, gilt auch von den Trios und Quartetten, — wenngleich nicht vorenthalten werden darf, daß bei der feinen Kammermusik der Zug nach dem Großen, der Bruch beseelt und in den Orchesterwerken mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zum Ausdruck gebracht werden kann, hier durch die Art der Besetzung und den Charakter der Kompositionen wesentliche Einschränkungen erleidet. Der Aufbau ist musterhaft, die Durchführung vorzüglich, die Melodik eine urwüchsige, natürliche und frische. Der Anflug zum Gewaltigen scheitert an der Unmöglichkeit seines Ausdrucks durch drei oder vier Instrumente, denen eine gewisse Weiche nun einmal nicht abgesprochen werden kann.

Damit sei nicht gesagt, daß Bruch nicht fähig wäre, mit wenig Tönen Viel zu sagen oder die Einfachheit der Darstellung zu beherrschen. So wenig er für Klavier solo geschrieben hat, verweisen wir doch auf diese Werke und heben zur Bekräftigung unseres Urtheils die „sechs Klavierstücke" (op. 12) hervor, welche durch ihre Lieblichkeit und schlichte Einfachheit entzücken.

Während sich Bruch im Uebrigen der eigentlichen Virtuosen-Literatur gar nicht zugewendet hat, bedachte er die Violine mit zwei großen Konzerten (op. 26 in G-moll und op. 44 in D-moll), einer Fantasie (op. 46, bestehend aus Einleitung, Adagio, Scherzo, Andante und Finale) und einer Romanze (op. 42). Von den beiden Violin-Konzerten, das erste Joseph Joachim, das zweite dem spanischen „Geigenkönig" Pablo de Sarasate gewidmet, haben wir bereits oben gesprochen. Die Werke sind dem Naturell derjenigen angepaßt, denen sie dedizirt wurden. Und dabei hat es sich herausgestellt, daß Joseph Joachim den ersten Platz behauptete. Denn Bruchs op. 26 rangirt eben nach unserer Ansicht direkt hinter Ludwig van Beethoven und über Felix Mendelssohn-Bartholdy. In diesem Werke ist eine Fülle wunderbarster Melodik, eine echt deutsche Gefühlstiefe, frei von jeder kränkelnden Sentimentalität, und eine urwüchsige, entzückende Frische aufgespeichert. Die drei Sätze — Vorspiel, Adagio und Finale — belehren uns über die ganzen Fähigkeiten Bruch's als Komponist. Im Vorspiel jenes unverkennbare Streben nach dem Erhabenen, verbunden mit einer halb serieusen Stimmung, die nur

durch das zweite Thema mit seiner innigen, eine ganze Welt der Sehnsucht und Liebe umfassenden Melodie unterbrochen wird. Das Adagio meidet sorglich jede unnatürliche Sentimentalität und offenbart uns ein deutsches Herz mit seiner tiefen Gefühlsinnerlichkeit. Der letzte Satz, ein Allegro energico, bleibt bei aller Frische und allem Muthwillen doch in gewissem Sinne ernst. Das Ganze ist neben all' diesen Vorzügen bis auf wenige Partien des Finale auch geigenmäßig gesetzt, gehört zur schweren Konzert-Literatur, ebenso wie Beethoven, ist außerordentlich dankbar und für unsere Geiger ein Repertoirstück ersten Ranges. — Wie verschieden von ihm das zweite, Sarasate gewidmete Konzert! Nur in der äußeren Form (mehr freie Fantasie) mit seinem Partner verwandt, zeigt es ein entschieden sentimentales Gepräge, in welchem selbst die kernigeren Stellen ohne namhafte Wirkung untergehen. Dies gilt vor Allem vom ersten Satze (Adagio ma non troppo). Für einen Geiger wie Sarasate, dem vermöge seines südlichen Temperaments die schwärmerische Weichlichkeit des Gefühlslebens zur zweiten Natur geworden ist, mag das Alles passen; wir aber haben das Werk als Deutsche und als von einem Komponisten ausgehend zu betrachten, der uns stets mit deutschem Fühlen und Denken entgegengetreten ist. Von diesem Standpunkte aus erscheint das zweite Violin-Konzert nicht so werthvoll, wie das erste. Auch das Recitativo leidet unter den bereits genannten Fehlern. Das Finale, ein Allegro molto, ist sehr wirkungsvoll gehalten, technisch sehr schwierig, aber doch als Ganzes mehr eine reizende Spielerei, nicht ohne charakteristische Momente, die zum Schlusse mit den Mitteln Beriot'scher Technik arbeitet. Derjenige, dem es gewidmet ist, der Spanier Pablo de Sarasate, hat sich dieses Werkes, ebenso wie der „Schottischen Fantasie", lebhaft angenommen und vermöge der nationalen Eigenartigkeit seiner Auffassung, vermöge der raffinirten Betonung der sentimentalen und technischen Effekte große Erfolge mit demselben erzielt. Die Kritik muß aber von diesem Beiwerke absehen, sie betrachtet nicht Sarasate als Spieler des Bruch'schen Konzertes, sondern das Bruch'sche Konzert als Komposition. Ist sie dann gewissenhaft, so wird sie zu einem Urtheile gelangen, das sich mit dem unsrigen deckt. — Trotzdem die Violin-Romanze nur zwei Opuszahlen von dem zweiten Violin-Konzert entfernt liegt, steht sie noch nicht unter dem vorgeschilderten

Einflusse und lehnt sich, wenngleich nicht ohne moderne Regungen, an Beethoven an, Gefühlstiefe und Ebenmaß der Form betonend.

An Opern hat uns Bruch im Jahre 1863 die „Loreley" (Text von Geibel), im Jahre 1872 „Hermione" (eine Bearbeitung nach Shakespeare's „Wintermärchen") geschenkt. — Wir sagten Oben, daß die Kantatenform von Schillers: „Lied von der Glocke" und Graff's: „Odysseus" für die Entfaltung der Bruch eigenthümlichen Fähigkeiten günstiger war, als die Oper. Damit haben wir uns zu der Ansicht bekannt, daß die Oper unseres Meisters eigentliches Feld nicht ist. Wir werden hierbei wenig Widersacher haben. Bruch geht es, wie einer nicht unbeträchtlichen Anzahl begabter Komponisten: Seine Genialität ist auf einen Wirkungskreis von bestimmtem Umfange angewiesen. Dabei ist ihm aber das Glück zu Theil geworden, nicht auf die Bagatell-Komposition beschränkt zu bleiben. Die genannten Opern haben daher auch wenig Aufführungen erlebt.

Es bleibt uns noch übrig, die Gesangs-Schöpfungen Bruchs zu bereden und damit einen Gegenstand als letzten kritisch zu erörtern, den andere Kollegen vorweg zu nehmen pflegen. Hierzu verleitet werden dieselben durch den Umstand, daß Bruch sein hauptsächliches Augenmerk auf die Pflege dieser musikalischen Gattung richtete und denn auch wirklich Vollendetes leistete. Wir haben den Grund für unser Abweichen von dieser Regel dargelegt. — Unter Uebergehung der kleineren Kompositionen und Lieder (so z. B. op. 4, 7, 8, 14, 17, 38, seiner bearbeiteten zwölf schottischen Volkslieder ꝛc.) wenden wir uns den größeren Chorwerken zu und nennen von ihnen in erster Reihe seine „Scenen aus der Frithjof-Sage" (op. 23), „Scenen aus der Odyssee" (op. 41), „Lied von der Glocke" (op. 45), „Achilleus" (op. 50), „Salamis" (op. 25), die Ballade „Schön Ellen" von E. Geibel (op. 24), „Die Flucht der heiligen Familie" (op. 20), „Normannenzug" (op. 32), „Römischer Triumphgesang" und „Wessobrunner Gebet" (op. 19), „Die Birken und die Erlen" (op. 8), „Jubilate, Amen!" (op. 3), „Rorate Coeli" (op. 29) und „Kyrie, Sanctus, Agnus Dei" (op. 35). Das bekannteste dieser Werke, das nicht allein durch die Konzertsäle gegangen ist, sondern auch seinen Weg durch die Schulen und sonstigen höheren Lehranstalten ganz oder theilweise gemacht hat, ist das „Lied von der Glocke".

Bisher beherrschte Dr. Andreas Romberg[9]) mit seiner „Glocke" die kunstsinnige Welt, als Bruch die Konkurrenz-Komposition der Oeffentlichkeit übergab. Die völlig verschiedene Auffassung in beiden Werken, die ja schon durch den Zeitunterschied (Romberg war ein Genosse Mozarts und stand auf streng klassischem Boden!) bedingt war, frappirte. Man erkannte Demjenigen den Lorbeer zu, der die zeitgemäße Empfindung betonte und das neudeutsche Fühlen in klassischer Form zum Ausdruck brachte, — Max Bruch. Sein „Lied von der Glocke" hat denn auch bis heute die höhere Stellung behauptet. In ihm entwickelt sich Bruch's ganze Meister-Eigenart. Jeder Abschnitt ist köstlich und legt Zeugniß ab für das genaue Studium des Textes durch den Komponisten, für das Bestreben Bruch's, den musikalischen Ausdruck dem Sinne des Libretto auf's Engste anzupassen und für die Unmittelbarkeit der poetischen und musikalischen Konzeption. — Nicht minder vollendet ist die Musik zu den „Scenen aus der Frithjof-Sage"; die Klage Ingeborgs: „Herbst ist es nun! Nimmer die Stürme des Meeres ruh'n" — gehört zu denjenigen Liedern, welche im kleinen wie großen Kreise stets wundersam das Herz bewegen müssen und darum auch gern von guten Sängerinnen auf das Programm gesetzt werden. Wie die Stoffe mit großer Feinfühligkeit gewählt und mit Vorliebe der Klassizität entlehnt, wie die Texte hochpoetisch sind, so auch ihre musikalische Verwerthung. — In den Kompositionen rein kirchlichen Charakters läßt jene Ursprünglichkeit der Empfindung bei Bruch nach. Der geniale und ideenreiche Tondichter zwängt sich hier in ein Gewand hinein, das ihm nicht paßt, das ihn in seiner freien Bewegung hemmt. Und diese eigenartige Maskerade verräth sich denn auch in den unter ihrem Banne geschriebenen Werken.

---

9) Dr. Andreas Romberg, geb. am 27. April 1767 zu Vechte bei Münster i. Westf. Bereits im 7. Lebensjahre Violinkünstler, machte er mit seinem Vater, dem berühmten Cellisten Bernhard Romberg, Kunstreisen, die ihn 1784 nach Paris führten. Dort für die Concerts spirituels auf 1 Jahr engagirt, trat er 1790 in die Dienste des Kurfürsten von Köln, lernte später bei seinen Reisen durch Tyrol, Italien und Oesterreich Haydn in Wien kennen. Nach abwechselndem Aufenthalte in Hamburg und Berlin (1797—1815) ging er 1815 als Hofkapellmeister nach Gotha, wo er am 10. November 1821 starb. Er schrieb: Violinkonzerte, Quartette, Quintette, Sonaten, Rondos, Chorwerke („Die Glocke", „Die Macht des Gesanges", „Der Graf von Habsburg", „Die Harmonie der Sphären"), Kirchenwerke, Sinfonien, Opern u. A. m.

Wir haben im Anfange unserer kritischen Auslassungen Max Bruch mit Johannes Brahms verglichen. In der ernsten Auffassung ihrer künstlerischen Lebenspflicht sind Beide unter den noch jetzt lebenden Komponisten die bedeutendsten. Das, was Brahms besonders auszeichnet, sichert ihm in seinen Kreisen einen ehrenvollen, unvergänglichen Platz; Bruch ist aber vermöge seiner edlen Popularität mehr ein Mann des Volkes geworden und wird als solcher in den Herzen jener unbegrenzten Anzahl der Musikfreunde und Musikverehrer, welche nach der Unmittelbarkeit der Wirkung ihre Meister beurtheilen, über Brahms gesetzt werden. Welche von beiden Stellungen die beneidenswerthere ist, — darüber wagen wir ein Urtheil nicht zu fällen.

Woldemar Bargiel.

„Nicht darf ich dir zu gleichen mich vermessen.
Hab' ich die Kraft, dich anzuzieh'n, besessen,
So hatt' ich, dich zu halten, keine Kraft."

Goethe: Faust I.

Bereits in unserer Besprechung über Johannes Brahms haben wir darauf hingewiesen, wie außerordentlich schwer es für einen Tondichter ist, ein Original zu verkörpern, — wie wenige derselben wir augenblicklich aufweisen können. Dieser Mangel kann seinen Grund in verschiedenen Dingen haben, hauptsächlich aber einmal in der Unfähigkeit des Autors zum selbständigen Denken, zur Erzeugung und Bildung origineller Idee'n; weiter aber in einer Art sklavischen Anhängerthums, das theils durch Gewohnheit, theils auch durch Phlegma die Entwickelung jeder Selbständigkeit — auch bei bester geistiger Anlage — versagt. In diesen Fußtapfen wandelt eine Unzahl von Komponisten, die wirklich die Befähigung hätten, eine bessere Lebens- und Künstler-Laufbahn einzuschlagen. Sie gehören keineswegs zu den Schlechten, sie erheben sich mitunter sogar hoch über das Mittelgut (z. B. Raff, Niels W. Gade, Rubinstein u. A. m.), und doch haftet ihnen jener böse Vorwurf an, daß sie nicht die Willenskraft besessen haben, sich von den Regungen der Bequemlichkeit loszureißen. Diesen Leuten fehlt es an einem wirklich künstlerischen Ideale nicht, aber sie sind zu träge, nach demselben emporzuschauen, — zu sehr an ihre Gewohnheit gefesselt, um sich durch dasselbe so begeistern zu können, daß sie den eigenen Anflug mit Erfolg versuchen. — Von denen, welchen überhaupt die Möglichkeit

origineller Gestaltung versagt ist, wollen wir hier nicht weiter reden. Sie haben leider eine große Verbreitung und fühlen sich insofern glücklicher, wie ihre Leidensgenossen aus der höheren Fakultät, als sie in dem, was sie schaffen, ihr ganzes Können bergen und so das befriedigende Bewußtsein in ihrer Brust tragen, bis zum Endpunkte ihres beschränkten Horizontes vorgedrungen zu sein. —

Es wäre ein großes Unrecht, wollte man Bargiel eine hohe Begabung abstreiten; es wäre nicht minder verdammenswerth, wollte man sagen, Bargiel sei nicht in redlichem Schaffen vorwärts gedrungen, er habe in seinem künstlerischen Wirken nicht ein tüchtiges Können und ideales Streben, vereint mit reicher Fantasie, an den Tag gelegt. Und doch ist sein Anschluß an die klassischen Vorbilder ein so enger, so pedantischer gewesen, daß die eigene Individualität nicht zur Entfaltung gelangen konnte. Daß aber Bargiel bei Aufbietung einiger Willenskraft im Stande gewesen sei, jene Fesseln zu sprengen, — beweisen seine Tondichtungen alle.

In der Wahl ihrer Vorbilder haben Bruch und Bargiel einen verwandten Zug; Beide sind Anhänger der Klassizität. Bargiel steht aber im Banne seiner Vorbilder, seine Ideen sind mit pedantischer Genauigkeit Bach, Händel, Schumann, Mendelssohn u. A. abgelauscht und angepaßt, — während Bruch nur den großartigen Zug Beethovens, seine Grundsätze und Anschauungen über künstlerischen Aufbau im Allgemeinen theilt, im Uebrigen aber trotz des Vertiefens in Jenes Werke doch selbständig bleibt und die eigene Individualität zur Geltung kommen läßt. —

Bargiel hat diese Schwäche auch bei sich erkannt. Trotzdem er sich auf vielen Gebieten versucht hat, ist er doch immer wieder in sein ureigentliches Heim, zur instrumentalen Seite der Komposition, zurückgekehrt. Die meisten seiner Werke sind für Klavier allein. Um diese Gattung herum gruppiren sich eine Sinfonie, einige kleinere Orchesterstücke, wenige Chor-Kompositionen, Lieder und verschiedene Kammermusiksachen, — Alles wenig im Verhältniß zu seiner Produktivität auf dem Gebiete der Klavierwerke.

Den Schlüssel für die Eigenart der Bargiel'schen Tondichtungen giebt uns das Leben des Komponisten, dem wir uns zunächst mit wenigen Worten und in der durch den Charakter unserer Abhandlungen gebotenen Kürze zuwenden wollen:

Woldemar Bargiel ist am 3. Oktober 1828 in Berlin als Sohn eines dortigen Musiklehrers geboren. Seine Mutter war in erster Ehe mit Friedrich Wieck [1]) verheirathet gewesen, Bargiel ist also der Halbbruder Clara Wiecks, der nachmaligen Gattin Robert Schumanns. Den ersten Musikunterricht leitete selbstredend der Vater, der im Klavier-, Orgel- und Violinspiel die Grundlagen schuf. Daß Bargiel eine hohe Empfänglichkeit für Musik an den Tag legte, beweist der Umstand, daß er bereits als Knabe Solo-Altist im Berliner Dom-Chor war. Wilhelm Dehn [2]), der im Jahre 1845 mit der interimistischen Leitung des Königlichen Dom-Chors betraut wurde, ertheilte Bargiel den ersten theoretischen Unterricht und führte ihn namentlich in die Geheimnisse des Kontrapunktes ein. Im Jahre 1846 begab sich Bargiel nach Leipzig und trat auf das dortige Konservatorium, um seinen Studien einen würdigen Abschluß zu geben. 1850 mit besten Zeugnissen entlassen, war er neun Jahre in Berlin als Musiklehrer thätig und erhielt durch die Vermittelung Ferdinand Hillers [3]) 1859 eine Berufung als Lehrer an die „Rheinische Musikschule" in Köln. Dieses Amt bekleidete er sechs Jahre, ging 1865 als Kapellmeister und Direktor der Musikschule nach Rotterdam, um endlich im

1) Friedrich Wieck, geb. den 18. August 1785 in Pretsch b. Torgau (Prov. Sachsen), studirte erst Theologie, ließ sich aber dann als Musiklehrer in Leipzig nieder, wo er u. A. auch seine eigene Tochter Clara, die Gattin R. Schumann's (s. u.) zur Klavier-Virtuosin ausbildete. Im Jahre 1840 siedelte er nach Dresden über, woselbst er bis zu seinem Tode (am 6. Oktober 1873 in Loschwitz) segensreich wirkte. Zu seinen Schülern gehört auch Hans von Bülow (s. Bd. I der „Zeitgenössischen Tondichter"). Seine Werke: Mehrere Hefte Etüden für Klavier und die zwei werthvollen Monographien: „Ueber den gänzlichen und plötzlichen Verfall der Gesangskunst" und „Klavier und Gesang." —

2) Siegfried Wilhelm Dehn, geb. am 25. Februar 1799 in Altona, studirte von 1819 in Leipzig Jura und Musik und erhielt 1823 an der schwedischen Gesandtschaft in Berlin Anstellung. Bei Bernhard Klein in der Musiktheorie vervollkommnet, unternahm er große Studien-Reisen durch Deutschland, erhielt 1842 durch Meyerbeer die Stelle eines Kustos an der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek, 1845 die interimistische Leitung des Dom-Chors, 1848 den Titel eines Königl. Professors. Er starb am 12. April 1858 zu Berlin. — Zahlreiche treffliche Schriften sind seiner Feder entflossen, zu seinen Schülern gehören: Anton Rubinstein, Cornelius, Kullak, Kiel, Hans Hofmann, Wilh. Tappert, u. A. m.

3) Siehe die Anmerkung Nr. 2 zu dem Essay über Max Bruch.

Jahre 1874 als Lehrer der Komposition an der „Hochschule für Musik" nach Berlin überzusiedeln. Das Jahr 1877 brachte ihm seine Ernennung zum Mitgliede der Akademie ebenda. In dieser Stellung befindet sich der Komponist augenblicklich noch.[4])

Ein Ueberblick über die Produktivität Bargiel's belehrt, daß er die Qualitäts- der Quantitätsfrage voransetzte, — ist auch zugleich

---

4) Eine Ergänzung zu diesen kurzen Aufzeichnungen, welche die historischen Angaben bis zur Gegenwart fortführt, bildet ein Brief Bargiel's an den Verfasser dieses Werkes, den wir ohne Verletzung der Diskretion abdrucken zu können glauben. Er lautet:

„Berlin, den 19. Oktober 1889.

Hochgeehrter Herr!

Sehr muß ich um Ihre Nachsicht bitten, daß ich auf Ihre Mittheilung vom 1. Oktober, die ja sehr in meinem Interesse geschah, noch nicht geantwortet habe. Nur die Geschäftslast, die zu Anfang des Semesters auf mir als Direktionsmitglied der K. Hochschule f. M. und Vorsteher der Kompositions-Abtheilung derselben liegt, waren die Ursache der Verzögerung meiner Antwort auf Ihren liebenswürdigen Brief. Ich habe nun das mir übersandte Verzeichniß meiner Kompositionen vervollständigt und lege dasselbe hier bei. Betreffs der biographischen Notizen wäre zu erwähnen, daß ich nach meiner Berufung an die K. Akademie der Künste im Jahre 1874, 1882 zum Vorsteher einer akademischen Meisterschule und 1889 außerdem zum Vorsteher der Abtheilung für Komposition an der K. Hochschule für Musik ernannt wurde und somit Mitglied der Direktion der Hochschule bin. Seit 1875 leite ich auch den hiesigen Bach-Verein, ein Verein, der nicht eine Vermehrung der Berliner öffentlichen Aufführungen, sondern die eigene Erbauung der Mitwirkenden bezweckt.

Zur Erklärung des geringen Umfanges des Verzeichnisses meiner Kompositionen möchte ich anführen, daß ich seit meiner Berufung nach Holland durch Amtsgeschäfte und viele Stunden verhindert wurde, meiner Neigung zur Komposition nach Wunsch zu genügen, — daß ich aber zu Gott hoffe, daß die Reihe meiner Werke mit op. 47 nicht abgeschlossen ist.

Mit verbindlichem Danke für die gewissenhafte Notiznahme meiner Arbeiten empfiehlt sich Ihnen

Hochachtungsvoll
Ihr ganz ergebener
Woldemar Bargiel.

P. S. Ein Aufsatz von mir: „Ueber das Neue in der Musik" befindet sich in dem Buche: „Vor den Coulissen" von J. Lewinsky (Berlin, A. Hofmann & Co.)." —

ein Beweis für unsere oben aufgestellte Behauptung, daß seine schöpferische Thätigkeit sich vorwiegend der Klaviertechnik zuwendet. Der Oeffentlichkeit übergeben sind:

op. 1. Charakterstücke für Pianoforte.
op. 2. Nachtstück für Pianoforte.
op. 3. Drei Notturno für Pianoforte.
op. 4. Sechs Bagatellen für Pianoforte.
op. 5. Fantasie für Pianoforte.
op. 6. Trio in F-dur für Pianoforte, Violine und Cello.
op. 7. Suite für Pianoforte zu 4 Händen.
op. 8. Drei Charakterstücke für Pianoforte.
op. 9. Drei Fantasiestücke für Pianoforte.
op. 10. Sonate für Violine und Pianoforte.
op. 11. Marsch und Festreigen für Pianoforte.
op. 12. Fantasie für Pianoforte.
op. 13. Scherzo für Pianoforte.
op. 15. a) Oktett für 4 Viol., 2 Violen und 2 Celli. — b) Quartett in A-moll Nr. 3 für 2 Viol., Viola und Cello.
op. 16. Ouvertüre zu „Prometheus" für Orchester.
op. 17. Suite für Violine und Pianoforte.
op. 18. Ouvertüre zu einem Trauerspiel für großes Orchester.
op. 19. Fantasie für Pianoforte.
op. 20. Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Cello.
op. 21. Suite für Pianoforte.
op. 22. Ouvertüre zu „Medea" für Orchester.
op. 23. Sonate für Pianoforte zu 4 Händen.
op. 24. Drei Tänze für Pianoforte zu 4 Händen.
op. 25. Psalm XIII: „Herr, wie lange willst du" für Chor und Orchester.
op. 26. Psalm XXIII: „Der Herr ist mein Hirte" für dreistimmigen weiblichen Chor mit kleinem Orchester.
op. 27. Fantasiestück für Pianoforte.
op. 30. Sinfonie in C-dur für großes Orchester.
op. 31. Suite für Pianoforte (Präludium, Elegie, Marcia fantastika, Scherzo, Adagio und Finale).
op. 32. Acht Pianofortestücke.
op. 33. Der 96. Psalm für Doppel-Chor ohne Begleitung.
op. 34. Sonate in C-dur für Pianoforte.
op. 35. 3 Frühlingslieder für 3 weibl. Stimmen mit Pianoforte: „Im Frühling." — „Libellen." — „Frühling."
op. 37. Trio Nr. 3 in B-dur für Pianoforte, Violine und Cello.
op 38. Adagio für Violoncello und Orchester.
op. 39. Zweite Folge der Frühlingslieder für 3 weibl. Stimmen mit Pianoforte: „Maienglöcklein." — „Frühlingsnacht." — „Vorüber."
op. 41. Acht Pianofortestücke (Folge von op. 32).
op. 43. Psalm LXI für Chor, Baritonsolo und Orchester.
op. 44. Impromptu für Pianoforte.
op. 45. Etüde und Toccata für Pianoforte.
op. 46. Intermezzo für Orchester.
op. 47. Quartett Nr. 4 für 2 Violinen, Viola und Cello.

Die Lücken dieses Verzeichnisses ergänzt uns der Komponist, indem er schreibt:

„Ohne Opuszahl sind von mir erschienen:

1. 3 Klavierstücke. Wien bei C. Haslinger (bei späterem Wiederabdruck als op. 28).
2. Gigue für Piano zu 4 Händen. Wien bei Haslinger (op. 29).
3. Etüde für die Stuttgarter Pianoforteschule. Cotta (op 36).
4. Albumblatt, Walzer. Berlin bei A. Fürstner (op. 40).

Die eingeklammerten Opuszahlen würden bei späterem Wiederabdruck der Komposition hinzuzufügen sein.

Die übrigen Lücken betreffen Werke, die ich für etwaige spätere Publikation zurückgehalten habe."

Man sieht schon aus der Wahl der allgemeinen Motive, daß Bargiel ein Schöngeist ist, ein Künstler mit idealen Grundsätzen. Gleichwohl darf nicht verschwiegen werden, daß die Bagatelle, — der flüchtige Gedanke ihm besser gelingt, als die umfangreichere Tondichtung. In letzterer Hinsicht hat er uns denn zunächst mit einer Sinfonie beschenkt (op. 30 in C-dur). Dieselbe besteht aus vier Sätzen, einem Allegro energico, — Andante con moto, — Menuetto und Allegro molto. Die klassische Form ist also gewahrt. Das gilt für dieses Werk, wie für alle anderen Schöpfungen. Zu einer freieren und namentlich zu einer genialen Fortentwickelung kann sich Bargiel hier nicht verstehen, dafür ist er zu sehr Pedant. — Wir wollen im Voraus bemerken, daß die instrumentale Seite der C-dur-Sinfonie, ebenso wie der Aufbau in harmonischer Hinsicht und die Durchführung mustergiltig genannt werden können. Das darf bei einem Manne nicht Wunder nehmen, der sein halbes Leben als Lehrer der Musiktheorie zugebracht hat und an der Berliner Hochschule für Musik als Direktor der Kompositions-Klasse figurirt. Das Allegro energico weist unzweideutig auf Beethoven'sches Muster hin, und zwar auf die große C-moll-Sinfonie (Nr. 5). Doch mit diesem unerreicht dastehenden Werke auch nur annähernd einen Vergleich auszuhalten vermag das Bargiel'sche Opus nicht. Dazu mangelt es ihm an Gedankentiefe, Gedankenfülle, sowie an Originalität der Erfindung; mit diesen Mängeln können uns aber die äußerlichen Vorzüge eines musterhaften Aufbau's und einer klassischen Durchführung nicht aussöhnen. Das erste Thema ist zu abgerissen und unklar, das zweite aber — horribile dictu! — banal. Mit diesen beiden untauglichen Motiven wird eine großartige Durchführung begonnen, ein Kunstbau für's Auge, für den Theoretiker zum Studium passend, — aber nicht für's Ohr, weil in seinen Grundzügen weder originell noch edel. —

Auch in Andante con moto kann man das ängstliche Suchen, das Hasten des Komponisten nach Originalität in der Melodik gewahren. Der Versuch, sich zu voller Entfaltung dichterischer Leistungsfähigkeit emporzuschwingen, des Herzens tiefste Gefühle zu erwecken, muß als mißlungen bezeichnet werden. — Dagegen sind Menuetto und Allegro molto (Finale) ganz vorzüglich gelungen. Die Motive sind frisch, ihre Durchführung eine flotte, die den Theoretiker weniger herausfühlen läßt, und der dramatische Aufschwung gegen den eigentlichen Schluß hin (diesen einleitend und ihm bis zum letzten Akkorde treu bleibend) geradezu imposant. — Also: Viel Lobenswerthes, manches Mittelmäßige, Manches, was Tadel verdient.

Da wir einmal bei der klassischen Form weilen, möchten wir — mag auch unser Verfahren nicht ganz logisch sein! — neben die eben besprochene Sinfonie die bekannte Klaviersonate op. 34 in C-dur stellen. Dieselben Vorzüge, dieselben Mängel! — Unter Beobachtung Beethoven'scher Formen gliedert sich das Werk in drei Sätze: Allegro moderato, ma con passione, — Andante un poco con moto und Allegro molto. Der erste Satz hat ein schönes (Schumann abgelauschtes) erstes und zweites Thema. In der Ausspinnung der beiden, sowie in den Uebergängen und der Durcharbeitung geht der Reiz völlig verloren. Der Schluß des ersten Satzes endet nicht sonatenmäßig (eine bei Bargiel seltene Emanzipation); er wiederholt das zweite Thema in der Grundtonart, das in einem weichlichen tranquillo verläuft, wie ein munteres Gebirgswasser im Sande der Ebene. — Das Andante ist vollständig nichtssagend, mit seichten Themata ohne die geringste Gefühlstiefe, — eine reine Spielerei. — Der letzte Satz, der durch ein kurzes Adagio maestoso eingeleitet wird, ist eine Triolen-Etüde, flüssig und geschickt gearbeitet, durch das Prestissimo und Presto possibile am Schluß gewiß imponirend und Beifall sichernd, aber in seinem inneren Werthe dem Andante ähnlich, nur mit dem Unterschiede, daß man bei diesem moto perpetuo (so möchten wir den Satz nennen!) von einem charakteristischen Gepräge ganz im Allgemeinen reden kann.

Als drittes Werk halten wir die große Klaviersuite op. 31 in G-moll daneben. Auch hier hat Bargiel sich unleugbar ein Vorbild genommen und hat auch in der Wahl desselben (theils wohl durch die Abstammung der Suite dazu verleitet) außerordentliches Glück

gehabt. Es ist Sebastian Bach, der, natürlich in modernen Gewändern, uns entgegentritt, theilweise auch Felix Mendelssohn in seinen Kirchen-Kompositionen. Die Suite zerfällt in fünf größere Sätze: Präludium, — Elegie, — Marcia fantastika, — Scherzo und Finale. — Das altklassische Muster tritt uns mit besonderer Schärfe im ersten und letzten Satze entgegen; wir hegen auch darum nicht einen Augenblick Bedenken, die genannten Sätze als trefflich und durchaus gelungen zu bezeichnen. Vor Allem ist das „Präludium" mit urwüchsiger Kraft entworfen, — eine seltene Ausnahme bei Bargiel. Die „Elegie", ein Andante molto espressivo e cantabile, birgt eine entzückende Einfachheit in sich, in manchen Partien an Mozart erinnernd. Die „Marcia fantastika" ist eine allerliebste Spielerei, die freilich im zweiten Theile (Allegro) etwas in Geklingel und Phrase ausartet. Das „Scherzo" ist nichtssagend; es fehlt ihm jenes charakteristische Gepräge, das wir in dieser musikalischen Gattung zu finden gewöhnt sind. Das „Finale" nimmt vollständig große Formen an. Sein Allegro appassionato ist auch zumeist mit vielem Glück durchgeführt; stellenweise verschafft sich allerdings die musikalische Phrase wieder Geltung, wirkt aber nicht ernstlich störend.

Wir sind, wie schon erwähnt, gelegentlich dieser Besprechungen in der Wahl des zu kritisirenden Stoffes eigentlich unlogisch vorgegangen. Mag man uns die Willkür verzeihen. Die Bedeutung unseres Komponisten ist im Ganzen durch diese Kritik schon dargelegt. Nichts ist abscheulicher, als die Manie vieler oberflächlich geschriebener Musiklexika und Orientirungs-Bücher, welche Jedem ihrer verzeichneten Helden, ohne die Frage nach seiner Würdigkeit in Erwägung zu ziehen, Weihrauch streuen. So lasen wir in einem dieser Opuskula: „Durch seine originellen, melodienreichen Kompositionen zählt Bargiel zu den bedeutendsten Komponisten der Gegenwart." — Darin liegt viel Unwahres und der betreffende Autor sollte sich schämen, seinen deutschen Musikfreunden mit derartigen Oberflächlichkeiten zu dienen. — Originell ist Bargiel nicht, weil er zu sklavisch an seinen Mustern haftet; denn in der Entfaltung einer unabhängigen Individualität liegt eben die Originalität. Das Lob des Melodienreichthum wollen wir eher gelten lassen, freilich eben mit der Beschränkung, daß diese Melodien der Ideenrichtung anderer Komponisten ängstlich angepaßt sind. Daß Bargiel aber zu den bedeutendsten Tondichtern der Gegenwart gehört,

müssen wir entschieden bestreiten. Er ist ein strebsamer und gewissenhafter Komponist, er hat Ideale und ist ein Schöngeist, aber von tieferer musikalischer Bedeutung ist sein ganzes Schaffen nicht. Wenn wir bereits Bargiel unter die Halbgötter versetzen wollen, wohin gelangen wir denn alsdann bei wirklich bedeutenden Leuten? Wo sollen wir Wagner, Brahms, Bruch, Grieg, Liszt u. s. w. unterbringen? — Nein, bei aller Achtung vor der Bargiel'schen Muse, — soweit kann kein vernünftiger Kritiker gehen.

„Nicht darf ich dir zu gleichen mich vermessen.
Hab' ich die Kraft, dich anzuzieh'n, besessen,
So hatt' ich, dich zu halten, keine Kraft." —

Wir stoßen hier auf jenes Streben, das man mit einem Fremdworte: „Epigonenthum" nennt. Der große Genius eines Anderen begeistert den Dichter, der seinerseits nicht fähig ist, sich von ihm loszumachen; in allen seinen Werken tönt nicht Bargiel wieder, sondern der Gedanke desjenigen, der ihn anzog, von dem er sich in Banden schlagen ließ. —

In den Chorkompositionen größeren Styls und Kirchenliedern drängt Bargiel dieselbe Seite in den Vordergrund, die wir gelegentlich seiner Suite (op. 31) lobend erwähnen mußten, — er greift auf Händel und Bach zurück und entzündet sein eigenes Licht an deren Sonne. Da aber der alte Kirchenstyl in erster Reihe eine genaue Zergliederung der harmonischen und rhythmischen Seite der Komposition verlangt und Bargiel in dieser technischen Hinsicht ein Meister ist, so wirken seine Chorwerke ganz vortrefflich. Natürlich kommt dem Komponisten seine Thätigkeit beim Berliner Domchor und die genaue Kenntniß aller gesanglichen Effekte sehr zu Statten. Wir nennen die Psalmen 13 (op. 25), 23 (op. 26), 61 (op. 43) und 96 (op. 33).

Von den beiden Ouvertüren für großes Orchester „Prometheus" und „Medea", geben wir der letzteren bei Weitem den Vorzug. Sie ist mit großem Geschick entworfen, reich an Melodik und im Aufbau klassisch.

Für die Kammermusiksachen können wir uns nicht begeistern, weder für die Trio's, noch für die Quartette. Gut und zum Theil recht originell ist das Oktett op. 15 a (Doppelbesetzung des einfachen Streich-Quartetts), wenngleich nicht geleugnet werden kann, daß die

Phrase auch hier herrscht und eben da, wo Gedanken fehlen, zu rechter Zeit sich einstellt.

Von seinen Liedern haben die sechs „Frühlingslieder“ das beste Renommee. Sie sind für drei weibliche Stimmen geschrieben und zerfallen in folgende Gruppen: op. 35: „Im Frühling.“ — „Libellen.“ — „Frühling“ —; op. 39: „Maienglöcklein.“ — „Frühlingsnacht.“ — „Vorüber.“ — Das, was den eigenartigen Reiz über diese Kompositionen ausgießt, ist die immerhin seltene Besetzung, sowie die flüssige Melodik. Hier hat den Dichter der Stoff derartig begeistert, daß er für Augenblicke aus seiner abhängigen Stellung heraustritt, daß er unmittelbar empfindet und diese Empfindung ebenso wieder von sich giebt.

Von der großen Anzahl seiner Klavier-Kompositionen, die eben die Bagatelle betonen und flüchtige, kaum nennenswerthe Gedanken mit wohlgefälliger Breite behandeln, gilt das, was wir schon früher zu wiederholten Malen gesagt haben. Das lebhafte Bedauern, daß der Tondichter so viel Mühe auf ein inhaltlich so geringwerthiges Thema verschwendet, wird Niemand unterdrücken können, der sich mit diesen Werkchen länger abgiebt, — der es vor Allem unternimmt, mehrere Serien derselben hintereinander eingehenderen Studiums zu würdigen. Es ist vergebliche Liebesmühe, wenn der Komponist seine mageren Gedanken mit bunten Flittern behängt oder durch tausenderlei kleine Raffinements die ursprüngliche Schwäche zu bemänteln sucht. Eine gerechte Kritik wird den Putz abstreifen, — das Blendwerk ignoriren. Sie hat es zunächst mit dem inneren Werthe zu thun, der allerdings durch Aeußerlichkeiten gehoben, nie aber völlig ersetzt werden kann. —

Und doch fühlen wir nicht vom menschlichen, sondern vom kunstkritischen Standpunkte aus das Bedürfniß, nicht mit solchen scharfen Worten die Studie über einen Mann zu schließen, der sein ganzes Leben ernstem Schaffen gewidmet hat und in dieser Thätigkeit in Ehren ergraut ist. Wir wiederholen daher unter Uebergehung desjenigen Urtheils, das uns eine große Anzahl jener Gelegenheits-Kompositionen aufnöthigte, die Gesammt-Kritik, die wir zu Eingang unserer Betrachtungen fällten: Bargiel vereinigt mit redlichem Schaffenstriebe ein tüchtiges Wissen, ideales Streben und reiche Fantasie, wenngleich die letztere von ihm vorzugsweise dahin ausgenützt worden ist,

den sklavischen Anschluß an die klassischen Muster zu verwischen und zu umschreiben. Jedenfalls ist das Wort „Anschluß“ in einem guten Sinne zu verstehen und nicht mit Kopisten-Thätigkeit zu verwechseln. Diese Abhängigkeit hatte die denkbar edelste Entstehungs-Ursache. Bargiel wählte für seine künstlerische Laufbahn große Ideale, es gebrach ihm aber an der Kraft, sie unbeschadet der eigenen Denkfähigkeit zu verfolgen. Er gerieth infolge dieser halb durch Naturnothwendigkeit, halb durch künstlerische Charakterschwäche verschuldeten Nachgängerei endlich in einen vollkommenen Bann, weder dem Ideale sich nähernd, noch auch selbst ein Original entwickelnd. — Einige seiner Werke werden einen dauernden Platz in der Musikliteratur behaupten und auch von der Welt des Kunstsinns geachtet werden; ein guter Theil derselben wird der Vergessenheit anheimgefallen sein, ehe einige Jahrzehnte verflossen sind.

Dr. Robert Franz.

„In seinen Liedern gebietet Franz über die höchsten und letzten Mittel der Kunst. Mag er für die Technik seiner Klavierbegleitung die ganze Vollendung in Anspruch nehmen, zu der die moderne Behandlung des Instrumentes sich gestaltet hat, mag Alles und Jedes zudem mit miniaturartiger Feinheit durchgebildet sein, seine Lieder sehen doch aus, als seien sie gleichsam von selbst, ohne Mühe und Reflexion einem reichen und schönen Seelenleben entströmt."

W. Ambros: „Robert Franz."

„Man findet kein Ende, immer neue, feine Züge an den Liedern zu entdecken."

Robert Schumann: „Neue Zeitschr. f. Musik."

„Es bedürfte einer ausführlichen, neuen Schrift, Franz nach dieser Seite seiner künstlerischen Thätigkeit hin (als Bearbeiter Bach's und Händel's) gründlich gerecht zu werden; nur soviel sei hier gesagt, daß unter den Lebenden noch der gefunden werden soll, der mit gleicher Selbstverleugnung, mit gleicher künstlerischer Potenz und gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so nothwendigen Arbeit unterzöge. Diese Meisterbearbeitungen können dem Privatstudium, wie den öffentlichen Konzert-Aufführungen nicht genug empfohlen werden."

Franz Liszt: „Robert Franz."

Als man im Anfang des Jahres 1885 in der altehrwürdigen Universitätsstadt Halle die zweite Säkularfeier der Geburt Georg Friedrich Händels beging, glaubte die Vertretung der Saalestadt einen zur hohen Festlichkeit passenden Schritt zu thun, wenn sie dem berühmten Liedmeister und Händel-Interpret, der in ihren Mauern lebte, das Ehrenbürgerrecht verlieh. Der Ausgezeichnete war Niemand anders als Dr. Robert Franz.

Nach dem großen Festgottesdienste in der Marktkirche, an deren Orgel Händel seine ersten Studien gemacht hatte, sowie der Aufführung des berühmten Dettinger'schen „Te Deum" (1743), begab sich um 11 Uhr vormittags eine Deputation der städtischen Behörden, bestehend aus den Herren Oberbürgermeister Staude, Bürgermeister Schneider, Stadtverordneten-Vorsteher Reg.-Rath a. D. Gneist und Stadtverordneter Direktor Hartmann zu dem Königlichen Musikdirektor Herrn Dr. Robert Franz, um demselben einen Beschluß der städtischen Vertretung zu übermitteln, durch welchen dem Künstler die höchste Auszeichnung verliehen wurde, die ein kommunales Gemeinwesen zu vergeben hat, — den Ernennungsbrief zum Ehrenbürger. Herr Bürgermeister Schneider überreichte denselben an Franz mit den Worten: „Wir haben den ehrenvollen Auftrag, Ihnen mitzutheilen, daß die städtischen Behörden beschlossen haben, Ihnen in dankbarer Anerkennung für Ihre hervorragenden Verdienste um die Musik das Ehrenbürgerrecht zu verleihen." — Das Diplom lautete:

„Am zweiten Säkulartage der Geburt Georg Friedrich Händels ernennen wir Magistrat und Stadtverordnete zu Halle a. Saale den Königl. Universitäts-Musikdirektor Herrn Dr. Robert Franz zum Ehrenbürger unserer Stadt. Wir wünschen, daß der Genannte die Verleihung dieser höchsten bürgerlichen Auszeichnung als die Bethätigung dankbarer Anerkennung der unvergänglichen Verdienste entgegennehmen möge, welche er sich in reicher schöpferischer Thätigkeit wie in liebevoller Förderung des Verständnisses unserer klassischen Meister um die deutsche Musik erworben hat. Möge sich unsere Stadt des Besitzes ihres Ehrenbürgers lange Jahre hindurch erfreuen und es demselben vergönnt sein, noch manche kostbare Blüthe seines Geistes dem künstlerischen Ruhmeskranze hinzuzufügen, welcher seine Schläfe schmückt.

Halle, den 23. Februar 1885.

Der Magistrat. Die Stadtverordneten." —

(Folgen die Unterschriften.)

Herr Regierungsrath a. D. Gneist richtete im Namen der Stadtverordneten als deren Vorsteher folgende Worte an den Ausgezeichneten: „Im Namen der Stadtverordneten unserer altehrwürdigen Stadt Halle wollen wir der Liebe Ausdruck geben, welche die

Vertreter der Stadt für Sie hegen. Wir rechnen es uns zur Ehre, einen so hochbegabten und weitberühmten Meister der Musik zu unseren Mitbürgern zählen zu dürfen und haben Ihnen zum Zeichen dessen einstimmig das Ehrenbürgerrecht votirt. Wir bitten, dasselbe so freundlich annehmen zu wollen, als wir es Ihnen herzlich entgegenbringen." — — Dr. Franz nahm sichtlich bewegt und unter Worten innigsten Dankes das Diplom aus den Händen der Deputation entgegen.

Ein Hallenser Lokalblatt brachte seinerzeit neben diesen Angaben noch einen ausführlichen Bericht über die künstlerische Ausstattung des Ehrenbürger-Briefes. Da die allegorischen Figuren desselben und die Symbolik seiner künstlerischen Ausführung direkte Beziehungen zum Leben und Wirken des Gefeierten haben, führen wir die interessante Beschreibung hier an:

„Die Hauptfigur ist die sitzend dargestellte Euterpe, die Muse der Musik, die mit ihrer linken Hand, nach der Urkunde hingewendet, einen Lorbeerkranz darreicht. Im Hintergrunde ist eine Orgel sichtbar, welche die frühere Berufsthätigkeit des Gefeierten andeutet. Säulen mit lyrageschmückten Kapitälen, sowie Draperien grenzen dieses große Mittelbild ab. Die Franz'sche Lyrik wird namentlich durch die beiden in einer Muschel lagernden Amoretten über dem Mittelbilde symbolisch zur Anschauung gebracht. Das Mädchen hält ein aufgeschlagenes Liederbuch im Schooße, während der Knabe ihm etwas Zärtliches ins Ohr flüstert. Zu Füßen des Pärchens haben sich allerlei Instrumente, Zither, Laute, Tambourin 2c., zusammengefunden. Mitten durch diese ziehen sich Bänder mit den Anfangsworten von Franz'schen Liedern z. B. „Im Rhein, im heiligen Strome", „Mädchen mit dem rothen Mündchen." Ueber dem Paare halten zwei Knaben Fruchtgewinde, und als Spitze des Ganzen thront die Lyra mit dem Sinnbild des Liedes, dem Schwan, im Vordergrunde. Am Fuß des Blattes sind die Porträts von Händel und Bach, mit deren Werken sich bekanntlich Franz eingehend beschäftigt hat, eingezeichnet und von passenden Ornamenten umrahmt. Die bearbeitende Thätigkeit von Franz ist durch Bücher, Taktstock 2c., namentlich aber auch durch die ausdrückliche Nennung des „Messias" und „l'Allegro" unter Händels Bilde und des „Magnifikat" und der „Trauerode" unter Bachs Bilde angedeutet. Rechts, d. h. unter dem Texte, schließt sich eine Ansicht der Stadt Halle an. Oben über demselben ist das städtische Wappen sichtbar." — —

Am 28. Juni 1885 feierte Franz seinen siebenzigsten Geburtstag im Vollbesitz seiner geistigen Kräfte. Von Deutschland sowohl, wie auch vom Auslande wurden dem Künstler enthusiastische Huldigungen dargebracht.

Diese beiden Ereignisse sind die letzten, welche Franz an die Oeffentlichkeit gezogen haben. Als Mensch und Künstler ein Freund der Bescheidenheit, hat er es stets ängstlich gemieden, mit seiner

Person in den Vordergrund des öffentlichen Interesses zu treten. Und hätte ihn im Jahre 1885 die Oeffentlichkeit nicht selbst mit Gewalt aus seiner einsamen Klause vom stillen Schaffen und Wirken hervorgeholt, — er würde schwerlich für sich selbst Reklame gemacht haben. Seinem ganzen Wesen widerstrebte es, die Augen auf sich gerichtet zu sehen. Künstler durch und durch, theilte er auch jene ächt künstlerischen Anschauungen und Ideale, deren oberstes eben die Bescheidenheit ist.

Hierzu tritt als nicht zu unterschätzendes Faktum eine gewisse Menschenscheu, welche ihren Grund in dem Gehörleiden des Dichters sucht, das seit Jahren in völlige Taubheit ausgeartet ist. Weil jeder Verkehr mit der Welt durch diese Schwäche so außerordentlich erschwert wird, mag Franz es vorgezogen haben, denselben überhaupt abzubrechen, beziehentlich auf das Allernothwendigste zu beschränken. Aus diesem Grunde haben auch wir bei der Zusammenstellung des Materials zum vorliegenden Essay den Tondichter nur wenig mit Bitten um Auskunft belästigt. — Abgesehen von den vielen Schriften, welche über Robert Franz erschienen sind (s. w. u.), standen uns die Berichte von Musikern und Koryphäen zur Seite, welche mit Franz zu früheren Zeiten in regem Verkehr lebten oder noch jetzt von dem „wunderlichen" alten Herrn der Freundschaft für werth gehalten werden. Auf diese Weise haben wir die Lücke, welche der Mangel intimerer Beziehungen zum Besprochenen etwa bilden könnte, voll und ganz ersetzt.

Robert Franz ist am 28. Juni 1815 zu Halle an der Saale geboren. Die Biographen nennen als Eltern desselben eine biedere und ehrsame Salzsieder-Familie aus dem alten Stamme der Halloren, jener Nachkommen des unfreien Theiles der ältesten fränkischen Kolonie (nicht, wie man bisher anzunehmen geneigt war, Abkömmlinge der alten wendischen Bevölkerung). Altersgenossen des nachmaligen berühmten Tondichters behaupten, Franz sei ein angenommenes Kind, jenes in den meisten Monographien als Erzeuger bezeichnete Elternpaar hätte das Knäblein an Kindesstelle adoptirt. Für unsere Zwecke ist die Entscheidung über diese Frage ohne Belang. Jedenfalls spricht die wesentliche Verschiedenheit der Anschauungen zwischen Eltern und Sohn für die Annahme der letztgenannten Thatsache. — Der Vater sorgte für eine gediegene wissenschaftliche Ausbildung seines Kindes

und ließ dasselbe die Bürgerschule, später die lateinische Schule der Francke'schen Stiftungen in Halle besuchen. — In seinem vierzehnten Lebensjahre entdeckte der junge Franz in der Wohnung eines Verwandten ein altes Klavier, mit dessen Technik er sich binnen kurzer Frist so vertraut machte, daß ihn die unbezwingliche Sehnsucht beseelte, in dem Gebiete der Töne Heimathsrechte zu erwerben. Sein Vater, dem ohnehin der Sinn für das Schöne und Edle abging, konnte sich mit Allem, was nach Musikantenthum schmeckte, nicht aussöhnen und schlug daher die Bitte seines Sohnes, ihm Musik-Unterricht ertheilen zu lassen, rundweg ab. Da Franz die tief im Herzen eingewurzelte Neigung für die Kunst bei allem kindlichen Gehorsam nicht auszurotten vermochte, sah er sich genöthigt, den Autodidakten zu spielen und sich ohne fremde Beihülfe mit den ersten Elementen des Klavierspiels heimlich vertraut zu machen. Später erst erhielt er regelmäßigen, wenn auch recht dürftigen Unterricht und fand zugleich Gelegenheit, in den städtischen Kirchen der Technik des Orgelspiels näher zu treten. Die räthselhafte Vorliebe für die Musik, die in regelrechte Schwärmerei ausartete, mußte in denjenigen Kreisen, an deren Sphären Franz gebannt war, allgemeines Kopfschütteln und Bedenken erregen. Man trat seiner Neigung überall entgegen, — das machte ihn bereits als Jüngling verschlossen und finster. Er zog sich zurück von seinen Genossen, um mit sich und seinen Idealen allein zu sein, die doch Niemand begriff, und mußte zu dem Unwillen seiner Eltern noch die Spötteleien der Kameraden ertragen, die ihn als spleenigen Sonderling völlig links liegen ließen.

In dieser Vereinsamung, in welche ihn der Konflikt zwischen Herzensneigung und Kindespflicht, zwischen Idealen und Leben gestoßen hatte, fand sich ein Trost. Der als Gesangslehrer an den Francke'schen Stiftungen angestellte, ehrwürdige Kantor Abela hatte längst mit stillem Wohlbehagen das aufkeimende Talent und den glühenden Kunst-Enthusiasmus des jungen Franz beobachtet. Er nahm sich des Verlassenen an, ging ihm mit außerordentlich nützlichen musikalischen Anweisungen an die Hand und übertrug ihm das Amt eines Begleiters der Chorgesänge, welche er mit den Fähigsten der Gymnasiasten einübte.

Eine völlig neue Welt erschloß sich jetzt dem Jüngling, — eine Welt des Entzückens, des glücklichen Vertiefens in die heißgeliebte

Kunst, in die Werke Bachs, Händels, Mozarts und Beethovens. Er schlürfte die edle Wonne der ächten Begeisterung in vollen Zügen ein. Und wie in glücklich veranlagten Naturen die Aufnahme und innere Verwerthung eines edlen Stoffes stets das Verlangen erzeugt, das aufgenommene und verarbeitete Material in eigenem Schaffen zu verwerthen, so griff auch Franz zur Feder und — komponirte. Freilich konnten jene Erzeugnisse eines unfertigen Kunstjüngers, bei welchem der Enthusiasmus größer war, als die Kenntnisse, die Lust zur Produktivität größer als das verfügbare Können, vor dem Forum selbst der nachsichtigeren Kritik nicht bestehen; immerhin zeigt aber dieses Streben den sich langsam entwickelnden Genius. Die Bahn war betreten, Franz selbst zum Kampfe gestählt. Nachdem er im Jahre 1835 seine Abgangs-Prüfung bestanden und das Gymnasium verlassen hatte, siegte sein energischer Wille über den zähen Widerstand seiner Eltern; er erhielt die Erlaubniß, sich der Musik widmen zu dürfen.

Glücklich über diese Errungenschaft begab er sich im selben Jahre nach Dessau zu Dr. Johann Christian Friedrich Schneider. Dieser Komponist, der im Jahre 1821 sein Amt als Organist an der St. Thomaskirche zu Leipzig mit dem Hofkapellmeisteramt in Dessau vertauscht hatte, stand an der Spitze einer 1829 von ihm gegründeten Musikschule, welche binnen kurzer Zeit einen Weltruf erlangt hatte. Franz glaubte in ihm denjenigen Lehrmeister gefunden zu haben, dessen er bedurfte, um der einmal begonnenen, eigenartigen Richtung seines musikalischen Talentes weitere Nahrung zu geben. Denn Schneider hat neben einer Unzahl anderer Kompositionen (Sonaten, Rondos, Trios, Klavierkonzerte, 7 Opern, 23 Sinfonien, Ouvertüren, Streich-Quartette u. s. w.) sich mit Vorliebe dem Liede und der kirchlichen Tondichtung zugewendet. Neben zirka sechshundert Liedern für verschiedene Stimmlagen, Chorliedern, Kantaten, Psalmen, Motetten, vierzehn Messen besitzen wir eine Reihe guter Oratorien, von denen: „Das Weltgericht", — „Die Sündfluth", — „Das verlorene Paradies", — „Pharao", — „Absalom", — „Gideon", — „Gethsemane und Golgatha", — „Christus, das Kind", — „Christus, der Mittler" — bis auf den heutigen Tag geschätzt werden. — Franz hatte durch Abela eine gerade in diese Eigenart einschlagende, einseitige Ausbildung erhalten und glaubte den praktischsten Schritt

zu thun, wenn er bei dem Dessauer Meister in die Lehre ging. Schneider nahm den befähigten Neuling gern als Schüler auf und machte ihn neben den praktischen Uebungen auf dem Klavier und der Orgel mit den Regeln der Harmonielehre und des Kontrapunktes auf's Eingehendste vertraut.

Bald merkte jedoch Franz, daß ihm die künstlerische Richtung und die trockene Lehrmethode seines Meisters (trotzdem aus dessen Schule eine Reihe vorzüglicher Kräfte, wie G. Flügel, Fr. Spindler, Markull, Willmers, Th. Uhlig, Rebling, Gathy, Drechsler hervorgegangen sind) wenig zusagten. Die Ideale, denen er huldigte, waren eben andere. Obwohl er gern Schneider früher verlassen haben würde, blieb er in Rücksicht auf seine Eltern und seine eigene Ausbildung zwei volle Jahre in Dessau. — Inwiefern dieser Zeitraum im Verein mit der vorher genossenen Schule und den späteren Wechselerfahrungen seines Lebens jene unleugbare Einseitigkeit im Schaffen, wie in den künstlerischen Anschauungen Franz' erzeugt haben, werden wir später erörtern.

Franz kehrte im Jahre 1837 nach seiner Geburtsstadt Halle zurück. Dort harrte seiner ein neues Martyrium, eine neue Enttäuschung. Er hatte geglaubt, nunmehr nach vorgängigem gründlichem Studium mit Leichtigkeit eine seinen Fähigkeiten entsprechende Anstellung erlangen zu können. Allein diese, ebenso wie ein Verleger für seine Kompositionen fanden sich erst sechs lange Jahre später.

Diese Zurücksetzung, welche Franz widerfuhr, grämte nicht nur ihn selbst, sondern bestärkte auch diejenigen in ihren Ansichten, welche das ganze Streben des Künstlers mit Mißtrauen und Spott verfolgt hatten. Stellungslos, die zum Verlage angebotenen Werke zurückgewiesen, dazu die Abgeschlossenheit seines Charakters, — Alles das konnte bei den Zweiflern nur noch mehr zu seinen Ungunsten wirken. — Allein wie Franz aus den Erfahrungen seines Lebens gewöhnt war, vereinsamt dazustehen und sich selbst zu genügen, so war auch jetzt die auf ihn eindringende Mißgunst des Geschickes nicht stark genug, seinen eisernen Willen zu brechen. Er flüchtete sich zu denen, die ihn bereits früher durch ihre vollendete Formenschöne und Melodik getröstet hatten, — zu Bach, Beethoven, Händel und Schubert, er vertiefte sich in das Studium ihrer Werke und gewann so diejenigen Kenntnisse, die ihn später zur Bearbeitung des instrumentalen Theiles

der alten Meisterwerke befähigten, zugleich sein eigenes Schaffen stark beeinflussend. Freilich ging auch an ihm jene Periode nicht ohne Folgen vorüber, die man mit dem Ausdrucke des „jugendlichen Problemas" belegt hat. Das Versenken in die Tondichtungen der Klassiker zeigte ihm nicht allein die Bedingungen, die ein ächtes Kunstwerk an seinen Meister stellt, sondern wies ihn auch auf sich selbst und sein Können hin. Franz gewann aus dem Vergleiche zwischen jenen großen Meistern und sich die Ueberzeugung von seiner eigenen Unzulänglichkeit, von seiner Unwürdigkeit, in die Schranken wetteifernden Ringens mit jenen zu treten. Dieses Gefühl, das bei der Unbescheidenheit unserer heutigen Autoren gewiß als seltene Erscheinung hingestellt zu werden verdient, hat Franz sein ganzes Leben nicht verlassen und im Verein mit der Ausbildung bei Abela und Fr. Schneider seine schöpferische Einseitigkeit bedingt. Es würde ein Unrecht sein, wollte man für dieselbe den gefeierten Komponisten zur Rechenschaft ziehen; ein empfindlicher Fehler ist sie dennoch, trotzdem eine Anzahl von Musikkritikern dies mit zahllosen Argumenten zu widerlegen versuchen. Das engbegrenzte Liederfach ist das einzige Gebiet gewesen, auf welchem sich Franz bewegt hat. Ist er auch hier ein Meister geworden, der neben Schubert, Schumann und Mendelssohn steht, so kann doch die Kritik nur ihr Bedauern darüber aussprechen, daß der große Genius sich mit diesem kleinen Felde seiner Wirksamkeit begnügte.

Während dieses Zeitraums der Zurückgezogenheit und des eifrigen Studiums ließ Franz den Zusammenhang mit der Universität nie aus dem Auge und gab sich der geistigen Anregung, welche von derselben ausging, um so lieber hin, als ihn sein Naturell auf das ernste Nachdenken, die philosophische Reflexion und das tiefe Erfassen der Kunst-Prinzipien hinwies. Es ist dies, wie Wellmer treffend bemerkt, ein wesentlicher Zug der Franz'schen Individualität, und überall tritt uns in seinen Werken ein klar und bestimmt erfaßtes Kunst-Prinzip entgegen. Er zeigt sich darin mit Robert Schumann verwandt, der nicht blos eine tief angelegte poetische Natur, sondern zugleich ein hochgebildeter Aesthetiker und Kunstphilosoph ist. — „Diesem harmonischen Gleichgewichte zwischen Verstand und Gefühlsleben" verdankt auch Franz, wie er selbst sagt, „was er geworden ist."

Man erinnert sich der damaligen geistigen Bewegung an der Halle'schen Universität, die durch Arnold Ruge und dessen Halle'sche

Jahrbücher hervorgerufen wurde. Die Neigung Franz' für philosophische Reflexion machte sich dieselbe behufs eigener universeller Weiterbildung nutzbar. Franz lernte in der Gesellschaft von Gelehrten der Halle'schen Universität Ruge persönlich kennen und schätzen; die geistige Anregung, welche dieser Mann sowie seine Kollegen auf jedes empfängliche Gemüth ausübten, umfing mit ihrem Zauber auch Franz, dem sich immer größere Gebiete erschlossen, auf denen er seinen Wissensdurst stillen konnte. So hielt die wissenschaftliche Ausbildung mit seiner künstlerischen fortwährend gleichen Schritt. Diese Thatsache wirkt nicht unwesentlich auf den eigenartigen Charakter der Franz'schen Tondichtungen. Infolge der Gleichartigkeit und Harmonie zwischen seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Idealen gewinnt der musikalische Ausdruck des Gedankens neben seiner Formenschöne eine durchgeistigte Gestalt, einen tiefen sittlichen Gehalt und jene schöpferische Reife, welche den Meister kennzeichnet.

Auch in der Familie des Professor Hinrichs fand Franz Eingang und lernte hier dessen Tochter Marie, seine nachmalige Gattin, kennen. Ein intimerer Verkehr entspann sich zwischen Beiden, der nach kürzerer Frist die Verlobung der Liebenden zur Folge hatte. In diese Zeit eines glücklichen Brautstandes (1843) fällt die Veröffentlichung des ersten Heftes jener gedankentiefen und formvollendeten Lieder (op. 1). Robert Schumann studirte dieses Erstlings-Opus mit wachsendem Interesse; als er das Heft bei Seite legte, hatte er erkannt, daß in Franz ein neuer Stern am Himmel der musikalischen Literatur aufgetaucht sei, daß jene Lieder köstliche Perlen, — wahre Kleinodien seien. — Wie er seinerzeit im Jahre 1853 Johannes Brahms durch seinen Artikel: „Neue Bahnen" in der „Neuen Zeitschrift für Musik" den Weg ebnete und die Mitwelt auf eine erstehende Größe aufmerksam machte, so verkündete er in demselben Journal im Jahre 1843 seinen erstaunten Zeitgenossen, daß in Franz ein Komponist aufgetaucht sei, der zu den höchsten Hoffnungen berechtige: „Man findet kein Ende", so schreibt er von jenem ersten Hefte der Lieder, „immer neue, feine Züge an ihnen zu entdecken." — Diesem Urtheile schlossen sich Mendelssohn, Liszt, Chopin, Gade und Henselt offen an.

Durch diese Anerkennung ermuthigt, gab Franz innerhalb eines kurzen Zeitraumes die drei nächsten Hefte seiner Lieder heraus, von

denen er op. 2 Robert Schumann, op. 3 Felix Mendelssohn-Bartholdy, op. 4 Franz Liszt widmete, ein dankbarer Künstler seinen großen Gönnern. Diese neuen Arbeiten bestätigten das, was auf Grund der ersten Veröffentlichung von den berufensten Kritikern vorhergesagt worden war. Die Fülle der Poesie, die Tiefe der Gedanken, die Vollendung der Form mußten jedes für wahre Kunst und deren Ideale empfängliche Herz begeistern. Der Kreis Franz'scher Verehrer erweiterte sich täglich, der Meister selbst war in die Kunstwelt glänzend eingeführt.

In Sachsen — sowohl im Königreich als in der Provinz — ist man bekanntlich etwas langsam und behäbig im Handeln; dies gilt vor Allen von den Magistraten und Stadtverordneten. Auch im guten Halle hatte Franz, das Kind dieser Stadt, sechs Jahre lang die Behörden um eine seinen Fähigkeiten entsprechende Anstellung gebeten, war aber bisher immer auf bessere Zeiten vertröstet worden. Der künstlerische Erfolg des Saalestädters verursachte endlich den maßgebenden Persönlichkeiten einige Gewissensbisse. Und nach dem alten Motto: „Wenn Alles liebt, kann Karl allein nicht hassen" ertheilte man Robert Franz das Amt eines städtischen Organisten an der Ulrichskirche und Dirigenten der Sing-Akademie. Später verlieh ihm das Ministerium den Titel eines Königlichen Musikdirektors, die Universität aber, an welcher er dozirte, im Jahre 1861 „für seine Verdienste um die Wiederbelebung der alten geistlichen Vokalwerke Bach's und Händel's" den Ehrendoktor.

Was Franz als Dirigent der Sing-Akademie geleistet hat, preist die Vollkommenheit, zu welcher er dieses Institut gebracht; außerdem sind seiner Schule eine große Anzahl der bedeutendsten Kräfte entsprungen, welche Schüler in des Wortes wahrster Bedeutung genannt werden können. — Warum wir diese Versicherung hinzufügen? — Weil seit der Aera Franz Liszts ein unausstehlicher Unfug mit dem Ausdrucke „Schüler" getrieben wird und daher auch hier mißverstanden werden könnte. Jeder, der dem genialen Ungar etwas vorgespielt hatte (und Liszt mußte täglich solche empfohlenen Brüder und ihr Geklimper hören), der mit dem Meister einige Worte gewechselt, ihn spielen gehört oder nach Art jenes großen Affenschwarms, der ihn stets begleitete, mit wallendem Haar und „himmelnden" Augen in respektvoller Entfernung als Schatten dem Genius gefolgt, dem

Menschen nachgelaufen war, wie der Lakai seinem Gebieter, — Alles dieses Schmarotzerthum nannte sich später und nennt sich „Schüler Franz Liszts.“ Und durch diese Willkür ist das schöne Wort „Schüler“, das für die Kunst eine ganz besondere Bedeutung hat, völlig in Mißkredit gerathen.

Trotzdem Franz nunmehr das erreicht hatte, wonach er lange gestrebt, eine Lebensstellung und einen künstlerischen Ruf, so traten doch jetzt erst recht Sorge und Noth an ihn heran. Bereits im Jahre 1841 hatte den Künstler ein Gehörleiden befallen, das sich anfänglich in bescheidenen Grenzen hielt, wenngleich es chronischen Charakter annahm. Im Jahre 1853 verschlimmerte sich infolge des Hinzutritts einer allgemeinen Schwächung des Nerven-Systems dieser Zustand und erreichte 1868 einen Grad, welcher Franz zwang, nicht nur eines seiner Aemter nach dem anderen niederzulegen, sondern auch seine musikalischen Arbeiten gänzlich einzustellen. Neben den Schmerzen, die ihm die Krankheit verursachte, und dem Grame über die aufgezwungene Unthätigkeit trat die drückendste materielle Sorge an Franz heran, jene entsetzliche Sorge um das tägliche Brot. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich in Künstlerkreisen die Botschaft: „Der große Franz, den Schumann, Mendelssohn und Liszt als Koryphaios in die Kunstwelt eingeführt haben, liegt krank darnieder und darbt!“ — Auf Initiative seines Schülers und Freundes, des Sängers A. Senfft von Pilsach bildete sich im Jahre 1872 ein Komitee, an dessen Spitze Joseph Joachim in Berlin, Franz Liszt in Pest und Helene Magnus in Wien standen. Durch Benefiz-Konzerte in Deutschland, Ungarn und England brachten diese Künstler binnen kürzester Frist ein Kapital von ungefähr 40,000 Thalern zusammen. Dieses Ehrengeschenk ward Franz überreicht und hat ihn jeder materiellen Sorge nicht nur für den Augenblick enthoben, sondern auch den Lebensrest des schwer leidenden Meisters in finanzieller Hinsicht völlig sicher gestellt.

Während dieser Zeit seines Siechthums beschäftigten Franz vorzugsweise die bereits erwähnten Bearbeitungen der Meisterwerke Bach's („Matthäus-Passion“, „Magnifikat“ 2c.) und Händels („L'Allegro, il pensieroso ed il moderato“, „Arien“ 2c.), mit deren Technik und Kunstgeist er sich in diesen Arbeiten völlig vertraut zeigt. Gleichwohl liegt der Schwerpunkt seines Schaffens in seinen Liedern, in denen

er den Geist der Romantik, den Ernst und die Formenreinheit des klassischen Stil's und den Charakter des Volksthümlichen in einer Weise zu verschmelzen gewußt hat, wie es seit Franz Schubert keinem Komponisten gelungen war. Auch Brahms kann sich trotz der Größe seines Genius mit Franz nicht messen, weil ihm der Zug der edlen Popularität und die Unmittelbarkeit des Fühlens abgeht. — Wir kommen auf dieses Thema später zurück.

Franz ist bis auf die Gegenwart infolge seiner Krankheit in seiner Schaffenskraft arg gelähmt worden. Inzwischen hat sich das Gehörleiden bis zur völligen Taubheit gesteigert und jene Menschenscheu, die Franz von Jugend auf innewohnte, noch erhöht. Trotz alledem haben diese körperlichen Beschwerden auf das Geschaffene selbst keinerlei Einfluß ausgeübt. Ueber die Ereignisse des Jahres 1885, den 70. Geburtstag des Meisters und seine Auszeichnung gelegentlich der Händelfeier haben wir bereits im Eingange unserer Studie gesprochen.

Der Wohnsitz des Komponisten ist mit Ausnahme jener zwei Jahre bei Fr. Schneider in Dessau stets Halle geblieben; er hat die Mauern seiner Geburtsstadt nur für kurze Zeit verlassen. Von der Eigenartigkeit seines Charakters, seiner ächten thüringischen (denn die Hallenser rechnen sich gern zu Thüringen) Geradheit, die oft in Grobheit ausartete, wissen seine Mitbürger hunderte von Anekdoten zu erzählen. Ihre Sammlung überlassen wir solchen Köpfen, die aus kleinen privaten Geschehnissen auf den großen Künstler schließen zu können glauben; wir betrachten diese Schnurren, die sich unter Umständen recht angenehm lesen, für Kunstkritik als völlig bedeutungslos. —

Als wir uns im November 1889 an den Meister wendeten mit der Bitte, derselbe möge ein von uns aufgestelltes Verzeichniß seiner sämmtlichen Werke durchsehen und die Lücken desselben ergänzen, erhielten wir die nachfolgende Antwort, welche beweist, wie sehr Franz bis auf die Gegenwart von körperlichem Leiden verfolgt und in seiner Schaffenskraft beeinträchtigt wird.

„Halle, den 12. November 1889.

Hochgeehrter Herr!

Ihrem Wunsche kann ich leider nicht entsprechen, weil mir eine Nervenlähmung des rechten Armes anhaltendes Schreiben unmöglich macht. Dagegen sende ich Ihnen das gedruckte Ver-

zeichniß meiner Kompositionen aus den „Musikalischen Charakterköpfen“ der La Mara. Was seitdem noch erschienen ist, habe ich auf Ihrem Verzeichnisse angemerkt.

Ihr ergebenster

Robert Franz.“

Wir fügen nachfolgend das vom Tondichter durchgesehene Verzeichniß seiner sämmtlichen Werke bei:

I. Kompositionen.

A. Kompositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

op. 1. **Zwölf Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2 Hefte. Leipzig, Whistling. Heft 1: Ihr Auge. — Nachtlied. — Die Lotosblume. — Nun holt mir eine Kanne Wein. — O säh' ich auf der Haide. — Tanzlied im Mai. Heft 2: Sonntag. — Für Einen. — Jagdlied. — Schlummerlied. — Vöglein, wohin so schnell. — In meinem Garten.

op. 2. **Schilflieder v. Nik. Lenau** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel: Auf geheimem Waldespfade. — Drüben geht die Sonne scheiden. — Trübe wird's, die Wolken jagen. — Sonnenuntergang. — Auf dem Teich, dem regungslosen. Dieselben für Pianoforte übertragen v. Franz Liszt. Ebd.

op. 3. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Der Schalk. — Die Farben Helgoland's. — Frühling und Liebe. — Frühlingsliebe. — Der Sommer ist so schön. — Ach, wenn ich doch ein Immchen wär!

op. 4. **Zwölf Gesänge von Burns, Rückert und Osterwald** für eine Singstimme mit Pianoforte. 2 Hefte. Neue Ausg. Leipzig, Kistner. Heft 1: Mein Hochlandskind. — Die süße Dirn' von Inverneß. — Liebliche Maid. — Ihr Hügel dort am schönen Doon. — Montgomery Gretchen. — Du hast mich verlassen. Heft 2: Er ist gekommen. — Kurzes Wiedersehen. — Durch säuselnde Bäume. — Herbstsorge. — Wanderlied. — Ach, daß du kamst. Nr. 1 des 2. Heftes für Pianoforte übertragen von Franz Liszt. Ebd.

op. 5. **Zwölf Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. 2 Hefte. Leipzig, Siegel. Heft 1: Aus meinen großen Schmerzen. — Liebchen ist da. — Auf dem Meere. — Will über Nacht wohl über's Thal. — Mädchen mit dem rothen Mündchen. — Ich hab' in deinem Auge. Heft 2: Gute Nacht. — Ich lobe mir die Vögelein. — Stiller Abend. — Erinnerung. — Hör' ich das Liedchen klingen. — Genesung.

op. 6. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Whistling: Wasserfahrt. — Wie des Mondes Abbild. — Auf dem Meere. — Die Liebe hat gelogen. — Der Schnee ist zergangen. — Thränen.

op. 7. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Der junge Tag erwacht. — Ständchen. — Da die Stunde kam. — In meinen Armen wieg' ich dich. — Frühlingskinder im bunten Gedränge. — Ja, du bist elend.

op. 8. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel: Der Bote. — Meeresstille. — Durch den Wald im Mondenscheine. — Das ist ein Brausen. — Treibt der Sommer seinen Rosen. — Gewitternacht. 5 Nrn. derselben sammt 2 aus op. 3 für Pianoforte übertragen von Franz Liszt. Ebd.

op. 9. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Leuckart: Was pocht mein Herz so sehr? — Wasserfahrt. — Bitte. — Allnächtlich im Traume. — Vom Berge. — Auf dem Meere. 3 Lieder aus op. 9 und 35 für Pianoforte übertragen von Jaell.

op. 10. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Whistling: Für Musik. — Stille Sicherheit. — Mutter, o sing mich zur Ruh. — Der vielschönen Fraue. — Und die Rosen, sie prangen. — Umsonst.

op. 11. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte. 2 Hefte. Leipzig, Siegel: Abschied. — Am leuchtenden Sommermorgen. — Im Mai. — Im Sommer. — Auf dem Meere. — Abends.

op. 12. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Offenbach, André: Und welche Rose Blüthen treibt. — Zu Straßburg an der Schanz. — Im Walde. — Aus meiner Erinnerung. — Gute Nacht, mein Herz. — Und wüßten's die Blumen, die kleinen.

op. 13. **Sechs Dichtungen von Max Waldau** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Whistling: Zwei welke Rosen. — Es klingt in der Luft. — Ein Friedhof. — Rosmarin. — Wenn drüben die Glocken klingen. — Da sind die bleichen Geister wieder.

op. 14. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Widmung. — Lenz. — Waldfahrt. — Ungarisches Volkslied. — Liebesfrühling. — Frage.

op. 15. **Kyrie a capella** für 4 Chor- und Solostimmen. Partitur und Stimmen. Leipzig, Whistling.

op. 16. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Du liebes Auge. — Im Sommer. — Der Fichtenbaum. — Abends. — Weißt du noch? — Um Mitternacht.

op. 17. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Ebd.: Ave Maria. — Ständchen. — Lieb' Liebchen. — Die Trauernde. — Im Frühling. — Im Herbst. Daraus Nr. 1 und 4 für vierstimmigen Männerchor einger. von Reubke. Ebd.

op. 18. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Ebd.: Marie. — Im Rhein. — Nun hat das Leid ein Ende. — Meerfahrt. — Möcht wissen, was sie schlagen. — Mit schwarzen Segeln.

op. 19. **Psalm 117**: „Lobet den Herrn alle Heiden", a capella für 2 Chöre. Leipzig, Whistling.

op. 20. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Die blauen Frühlingsaugen. — Die letzte Rose. — Verfehlte Liebe. — Abends. — Das macht das dunkelgrüne Laub. — Im Herbst.

op. 21. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Senff: Willkommen mein Wald. — Denk ich dein. — O Mond, lösch' dein goldnes Licht. — Liebesfeier. — Winternacht. — Verlaß mich nicht.

op. 22. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Ebd.: Gleich und gleich. — Vorüber der Mai. — Im Frühling. — Frühe Klage. — Im Mai. — So weit von hier.

op. 23. **Sechs Gesänge** nach Texten deutscher Volkslieder für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Wird er wohl noch meiner gedenken? — Frühlingswonne. — Ach, wär' es nie geschehen. — Das traurige Mädchen. — Frühlings Ankunft. — Rothe Aeuglein.

op. 24. **Sechs Lieder** für gemischten Chor. Leipzig, Whistling: Es ist ein Schnee gefallen. — Beim Scheiden. — Die beste Zeit. — Frühlingsglaube. — Mailied. — Morgenwanderung.

op. 25. **Sechs Lieder von Heine** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Die Lotosblume. — O lüge nicht. — Ich hab' im Traum geweinet. — Kommt fein's Liebchen heut? — Im wunderschönen Monat Mai. — Auf dem Meere.

op. 26. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Ebd.: Wenn ich's nur wüßte. — Lieber Schatz, sei wieder gut. — Vergißmeinnicht. — Des Müden Abendlied. — Vom Auge zum Herzen. — An den Wind.

op. 27. **Sechs Lieder von Möricke** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Senff: Volker spielt auf. — Er ist's. — Herz, ich habe schwer an dir zu tragen. — In Leid versunken. — Rosenzeit. — Ein Tännlein grünet wo.

op. 28. **Sechs Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Ich lieb' eine Blume. — Ein Stündlein wohl vor Tag. — Nachtlied. — Nebel. — Verborgenheit. — Um Mitternacht.

op. 29. **Liturgie zum Gebrauche beim evangelischen Gottesdienst** für gemischten Chor. Leipzig, Leuckart.

op. 30. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Sterne mit den goldnen Füßchen. — Blätter läßt die Blume fallen. — Am Strom. — Schöner Mai, bist über Nacht. — Dies und das. — An die Wolke.

op. 31. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Senff: Dort unter'm Lindenbaume. — Ade denn, du Stolze. — Mein Lieb ist eine rothe Ros'. — Sie liebten sich beide. — Abschied. — Mein Herz ist im Hochland.

op. 32. **Sechs Lieder** für vierstimmigen Männerchor. Leipzig, Whistling: Rheinweinlied. — In der Ferne. — Der weiße Hirsch. — Nachtlied. — Das Lieben bringt große Freud'. — Ueberall bin ich zu Hause.

op. 33. **Sechs Lieder von Goethe** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Wonne der Wehmuth. — Gegenwart. — Mailied. — Cupido, loser. — Schweizerlied. — Rastlose Liebe.

op. 34. **Sechs Lieder von Heine** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Leuckart: Was will die einsame Thräne? — Deine weißen Lilienfinger. — Traumlied. — Es treibt mich. — Die Rose, die Lilie. — Gekommen ist der Maie.

op. 35. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Die Harrende. — Ich wandre durch die stille Nacht. — Die Sonn' ist hin. — Romanze. — Wenn sich zwei Herzen scheiden. — Aufbruch.

op. 36. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Auf dem Meere. — Erster Verlust. — Volkslied. — Bei der Linde. — Gute Nacht. — Nun hat mein Stecken gute Rast.

op. 37. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Du bist so schön und rein. — Zu spät. — Am fernen Horizonte. — Der schwere Abend. — Sonnenwende. — Wenn ich auf dem Lager liege.

op. 38. **Sechs Lieder von Heine** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel: Frühling. — Der Schmetterling ist in die Rose verliebt. — Childe Harold. — Sag' mir. — Güldne Sternlein schauen nieder. — In der Fremde.

op. 39. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Frühlingsfeier. — Es ragt in's Meer der Runenstein. — Das Meer erstrahlt im Sonnenschein. — Wandl' ich in den Wald des Abends. — Mir fehlt das Beste. — Altes Lied.

op. 40. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Mein Schatz ist auf der Wanderschaft. — Es zieh'n die brausenden Wellen. — Unter'm weißen Baume sitzend. — Als trüg' man die Liebe zu Grab'. — Die Verlassene. — Sie floh vor mir.

op. 41. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel: Leise zieht durch mein Gemüth. — Ach, wie komm' ich da hinüber. — Wohl waren es Tage der Sonne. — Stille Liebe. — Lehre. — Du grüne Rast im Haine.

op. 42. **Aus Osten. Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Siegel: Volkslied. — Die helle Sonne leuchtet. — Selige Nacht. — Weißt du noch. — Es hat die Rose sich beklagt. — Wenn der Frühling auf die Berge steigt.

op. 43. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Kistner: Träume. — Gleich wie der Mond. — Entschluß. — Ich will meine Seele tauchen. — Es ragt der alte Elborus. — In Blüthen.

op. 44. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: O nimm dich in Acht. — Aprillaunen. — Doppelwandlung. — Es fällt ein Stern herunter. — Wenn ich in deine Augen seh'. — Am Rheinfall.

op. 45. **Sechs Lieder** für gemischten Chor. Leipzig, Siegel: Ave Maria. — Die Trauernde. — Frühlingswonne. — Rothe Aeuglein. — Selige Nacht. — Ein Stündchen wohl vor Tag.

op. 46. **Drei Lieder** für gemischten Chor einger. Leipzig, Kistner: Die Verlassene. — Es ragt der alte Elborus. — Gleich wie der Mond.

op. 47. vacat.

op. 48. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Leuckart: Wenn zwei von einander scheiden. — Das Grab der Liebe. — Wasserfahrt (Ich stand gelehnet). — Die Perle. — Ich bin bis zum Tode betrübet. — Norwegische Frühlingsnacht.

op. 49. **Sechs Lieder** für gemischten Chor einger. Partitur und Stimmen. Ebd.: Norwegische Frühlingsnacht. — Es taget vor dem Walde. — Vom Berge. — Herzliebstes Elselein. — Gute Nacht. — Scheiden und Meiden.

op. 50. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebd.: Herzig's Schätzle du. — Frühlingsklage. — Der Stern ist die Liebe. — Ein Gruß von ihr. — Thränen. — Liebesfrühling.

op. 51. **Zehn Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte. 2 Hefte. Ebd. Heft 1: Eichwald. — Thränen. — Dornröschen. — O Herz in meiner Brust. — Die schönen Augen der Frühlingsnacht. Heft 2: Ach, ich denke. — Die schlanke Wasserlilie. — Wiedersehen. — Romanze. — Erinnerung.

op. 52. **Sechs Gesänge** für eine Singstimme mit Pianoforte: Wohl viele tausend Vögelein. — Mitten in's Herz. — Wolle Keiner mich fragen. — Thränen. — Ich wollt', ich könnte noch träumen! — Frühlingsblick.

op. 53. **Drei Lieder von Eduard Möricke** für gemischten Chor: Volker spielt auf. — Er ist's! Frühling läßt sein blaues Band. — Ein Tännlein grünet wo. — (Erschienen im Herbst 1889.)

B. Kompositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Drei Lieder für gemischten Chor. Leipzig, Whistling: Im Mai. — Der vielschönen Fraue. — Schweizerlied.

II. Bearbeitungen.

Durante: Magnificat für 4 Singstimmen in erweiterter Instrumentation. Partitur, Orchester u. Singst. Halle, Karmrodt.

Astorga: Stabat mater für 4 Singstimmen in erweiterter Instrumentation. Partitur und Stimmen. Ebd.

Händel: Jubilate für Sopran, Alt, Tenor und Baß bearbeitet. Partitur, Klavierauszug, Orchester- und Singstimmen. Ebd.

— L'Allegro, il pensieroso ed il moderato. Oratorische Komposition für Soli und Chor mit Orchester, mit ausgeführtem Akkompagnement bearbeitet. Partitur, Klavier-Auszug, Orchester- und Chorstimme. Leipzig, Leuckart.

— 12 Sopran-Arien aus verschiedenen Opern, bearbeitet im Klavierauszug. Leipzig, Kistner.
Daraus 9 mit Orchester-Begleitung bearbeitet. Ebd.

— 12 Alt-Arien aus verschiedenen Opern, bearbeitet im Klavier-Auszuge. Ebd.
Daraus 10 mit Orchester-Begleitung bearbeitet. Ebd.

— 12 Duette aus verschiedenen Opern und den Kammerduetten, bearbeitet im Klavier-Auszug. Ebd.

Bach, J. S.: Actus tragicus: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“ Kantate für gemischten Chor und Orchester, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug, Orchester- und Chorstimmen. Leipzig, Leuckart.
— „Ich hatte viel Bekümmerniß.“ Kantate für jede Zeit, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug, Orchester- und Chorstimmen. Ebd.
— Magnificat (D-dur), bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug, Orgelstimme rc. Ebd.
— „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.“ Pfingstkantate, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug rc. Ebd.
— „Wer da glaubet und getauft wird.“ Kantate mit ausgeführtem Akkompagnement, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug rc. Ebd.
— „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.“ Kantate, bearbeitete Partitur, Klavier-Auszug, Orchester-, Chor- und Orgelstimmen. Ebd.
— „Sie werden aus Saba Alle kommen.“ Kantate, bearb. Partitur, Klavier-Auszug, Orchester-, Chor- und Orgelstimmen. Ebd. Passionsmusik nach dem Evangel. Matthäus, mit ausgeführtem Akkompagnement, bearbeitete Partitur, Orchester- u. Chorstimmen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
— Trauerode, bearb. Part., Klavier-Auszug rc. Leipzig, Kistner.
— Weihnachtsoratorium, 1. u. 2. Theil mit ausgeführtem Akkompagnement. Partitur, Klavier-Auszug, Orchester- u. Chorstimmen. Leipzig, Leuckart.
— „Mein gläubiges Herze“, Sopranarie aus der Kantate: „Also hat Gott die Welt geliebt“, bearb. Partitur u. Stimmen. Halle, Karmrodt.
— Kantaten, im Klavier-Auszuge bearbeitet. Leipzig, Leuckart.
  1. „Es ist dir gesagt Mensch, was gut ist.“
  2. „Gott fähret auf mit Jauchzen.“
  3. „Ich hatte viel Bekümmerniß.“
  4. „Wer sich selbst erhöhet.“
  5. „O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.“
  6. „Lobet Gott in seinen Reichen.“
  7. „Wer da glaubet und getauft wird.“
  8. „Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig.“
  9. „Freue dich, erlöste Schaar.“
  10. „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus).“
  11. „Sie werden aus Saba Alle kommen.“
— Arien aus der Matthäus-Passion, mit Pianoforte bearb. (3 für Sopran, 3 für Alt, 3 für Baß.) Ebd.
— Arien und Duette aus verschiedenen Kantaten und Messen, dem Magnificat u. der Matthäus-Passion mit Pianoforte bearb. Ebd.
— 36 Arien aus verschiedenen Kantaten und Messen, bearbeitet im Klavier-Auszug. Leipzig, Whistling.
— Arie für Baß aus der H-moll-Messe. «Et in unum spiritum sanctum», mit Pianoforte bearbeitet. Leipzig, Leuckart.
— Suite C-moll für Pianoforte bearbeitet. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sechs Choräle für gemischten Chor und sechs altdeutsche Lieder für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Leuckart.

Zwölf Choräle für Männerstimmen zum liturgischen Gebrauch. Halle, Karmrodt.

Hebräische Melodie: „Beweinet, die geweint an Babel's Strand“, für Pianoforte u. Violine, — desgl. für Pianoforte u. Vcello, — für Pianoforte zu 4 Händen u. für Pianoforte allein bearbeitet. Ebd. Dieselben für Orchester eingerichtet von Cavallo. Ebd.

Mendelssohn-Bartholdy: 6 der beliebtesten 2- und 4stimmigen Lieder, für eine Singst. mit Pianoforte eingerichtet. Leipzig, Kistner: Wasserfahrt. — Wer hat dich, du schöner Wald. — Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich. — Gruß. — Volkslied. — Lied aus Ruy Blas.

Mozart: Drei Quintette (C-moll, C-dur und G-moll) für 4 Hände bearbeitet. Halle, Karmrodt.

Schubert, Fr.: Quartett A-moll für 4 Hände bearbeitet. Leipzig, Leuckart.

— Rondeau brill. H-moll für 4 Hände bearbeitet. Ebd.

— Quartett D-moll für 4 Hände bearbeitet. Ebd.

Tartini: Sonate G-moll mit Klavier-Begleitung von Franz. Halle, Karmrodt.

Grimmer: 20 Balladen und Romanzen im Volkston für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

III. Schriften.

Mittheilungen über Joh. Seb. Bach's Magnificat. Halle, Karmrodt. 1863.

Offener Brief an Ed. Hanslick üb. Bearbeitungen ält. Tonwerke 2c. Leipzig, Leuckart. 1871.

Hierzu kommen, wie uns Franz schreibt, noch nachfolgende Bearbeitungen:

Bach, J. S.: 1. „Es ist dir gesagt." Kantate. — 2. „Bleib bei uns." Kantate. — 3. „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende." — 4. Dreiundzwanzig geistliche Lieder. — 5. Suite in C-moll für Klavier. — 6. Trio aus dem „Musikalischen Opfer."[1]) — 7. Suite für Orchester in H-moll.

---

1) Gelegentlich dieses Werkes sei es uns vergönnt, eine geistreiche Studie zu publiziren, die seinerzeit unter dem Titel: „Ein Fugen-Motiv von Friedrich dem Großen" in einer Halle'schen Tageszeitung veröffentlicht wurde. Es heißt da: Als Sebastian Bach im Jahre 1747 mit seinem Sohne Friedemann nach Potsdam kam, wurde er von Friedrich II. zu einer der Königlichen Abendmusiken eingeladen. Der König, um selbst ein Urtheil über die vielgerühmte Kunstfertigkeit seines Gastes zu gewinnen, gab demselben ein Fugen-Thema, welches Bach sogleich zum Erstaunen der Anwesenden meisterhaft durchzuführen begann. Auch eine 6stimmige Fuge improvisirte der gefeierte Meister. Bach selbst fand Gefallen an dem Thema des Königs und verarbeitete dasselbe später in den mannigfachsten Formen, zuerst in einer dreistimmigen Fuge, dann in einem „unendlichen" Kanon für 2 Stimmen, alsdann in einer 6stimmigen Ricercare, ferner in einer größeren Anzahl kunstvoller Kanons und schließlich in einer 5sätzigen Sonate für Flöte, Violine und Basso continuo. Das ganze Werk kam noch im Juli 1747 an den König, dem es unter dem Titel „Musikalisches Opfer" gewidmet wurde. Interessant ist die Widmung Bach's, welche dem Werke vorgedruckt war und also lautete:

„Allergnädigster König;

Ew. Majestät weihe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musikalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit bei meiner Anwesenheit

Einmal mit der Aufzählung der Franz'schen Werke beschäftigt, fügen wir diesem Verzeichnisse noch die empfehlenswerthesten Schriften bei, welche im Laufe der Jahre über Robert Franz erschienen sind:

1. Julius Schäffer: „Robert Franz."
2. A. W. Ambros: „Robert Franz."
3. Franz Liszt: „Robert Franz." Leipzig 1872.
4. Osterwald: „Robert Franz (Ein Lebensbild)." Leipzig 1886.
5. A. Saran: „Robert Franz und das deutsche Volks- und Kirchenlied." Leipzig 1875.

---

in Potsdam, Ew. Majestät selbst ein Thema zu einer Fuge auf dem Klavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchster Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß, wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelligt worden, und hat er keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleichwie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich, dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Deroselben allerhöchster Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen.

Ew. Majestät
allerunterthänigst gehorsamstem Knechte
dem Verfasser.

Leipzig, den 7. Julii 1747."

Robert Franz hat nun die Sonate aus dem Werke herausgenommen und den bezifferten Basso continuo ausgesetzt. „Das ist", schreibt Otto Leßmann in der „Allgem. Deutschen Musikzeitung", „ein um so verdienstlicheres Werk, als die bisher einzig bekannte Bearbeitung Kirnberger's nicht im Stande gewesen ist, nur annähernd dem wunderbaren Stücke ein Interesse in der musikalischen Welt zu erwirken, wie es selbst weniger bedeutenden Werken Bachs entgegengebracht worden ist." In einer Vorrede zu seiner Bearbeitung rühmt Robert Franz den seltenen Reichthum an harmonischen Elementen des Thema's. „Es spaltet sich nämlich", so sagt er, „in zwei Gruppen, deren erste dem diatonischen, die zweite dem chromatischen Tongeschlechte angehört, — eine Form, die steten Anlaß zu den herrlichsten Gegensätzen bietet."

„Die von ihm herausgegebene Sonate — wir folgen hier noch den Ausführungen Otto Leßmanns — bezeichnet Robert Franz mit Recht als den „Glanzpunkt" des „musikalischen Opfers". Die reiche Bezifferung des Continuo, wie sie das Original aufweist, hat Franz im Geiste und im Stile Bach's ausgearbeitet; dies ist ihm in einer Weise gelungen, daß man die Franz'sche Arbeit für ein Bach'sches Original nehmen könnte, und es ist zu hoffen, daß nunmehr das wunderschöne Werk mehr als bisher die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich lenken wird." Mit welcher Feinfühligkeit, man kann sagen, mit welcher Divination Franz den Bach'schen

6. H. Schuster: „Robert Franz."
7. August Wellmer: „Musikalische Studien und Skizzen, ein Beitrag zur Kultur- und Musikgeschichte." Hildburghausen 1884.
8. Louis Elson (in Boston): „Geschichte des deutschen Liedes."
9. Fr. Hüffer: „Poesie in der Musik."[2])

Dem Urtheile Robert Schumanns sich anschließend, sagt A. W. Ambros in seiner vorzüglichen Studie über Franz von dessen Liedern:

„In diesen Liedern gebietet er über die höchsten und letzten Mittel der Kunst. Mag er für die Technik seiner Klavierbegleitung die ganze Vollendung in Anspruch nehmen, zu der die moderne Behandlung des Instruments sich gestaltet hat, mag Alles und

---

Spuren nachgeht, hat er oft genug an anderen Werken des Meisters, vor Allem in seiner Bearbeitung der erhabenen Matthäus-Passion gezeigt, und seine neueste Arbeit offenbart eine Beherrschung der Satzkunst, die ihn in die allererste Reihe der Kontrapunktiker unserer Zeit stellt. Robert Franz hat sich als ein ebenso gelehrter, wie künstlerisch hochgebildeter musikalischer Schatzgräber von Neuem bewährt, und die Veranstalter von Kammermusik-Konzerten, sowie die Tonkünstler-Vereine mögen sich beeilen, ihren Dank für das ihnen dargebotene Geschenk durch öffentliches Aufführen desselben zu bethätigen. Sie haben ja nicht zu rechnen mit bemoosten Zöpfen und vermorschten Traditionen, wie gewisse Konzert-Institute, die sich vornehm (?) von den außerordentlichen Bach-Bearbeitungen Robert Franz abwenden, um nur ja nicht der ihnen zur Natur gewordenen Philisterhaftigkeit untreu zu werden."

..... „Robert Franz kämpft mit seinen Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Werke gegen einen geistlosen Buchstabenglauben an, der stellenweis noch immer für die wahre Kunstpflege ausgegeben wird; er hat die Leuchte Bach'schen und Händel'schen Geistes in seinen Bearbeitungen entzündet, ebenso wie Richard Wagner oder unsere großen Klavier-Pädagogen im Geiste Beethovens handelten, als sie über die beengenden Fesseln hinaus, welche die zu Beethoven's Lebzeiten gebräuchlich gewesenen Instrumente dem Gedankenfluge des Meisters oftmals anlegten, mit den heutigen instrumentalen Hülfsmitteln ausgerüstet, dem eigentlichen und deutlich erkennbaren Wollen Beethoven's an derartigen Stellen durch leichte Retouchen zu klarem Ausdruck verhalfen. Natürlich: Quod licet Jovi, non licet bovi, und man muß mit aller Energie Verwahrung einlegen gegen die Annahme, als ob jeder Durchschnittsmusiker berechtigt sei, eine „Ergänzung" an den Werken früherer Meister vorzunehmen. Nur ungewöhnliches geistiges Erfassen der Intentionen der letzteren giebt ein Recht dazu, und nach seinen bisherigen Leistungen hat man Robert Franz ohne Bedenken dieses Recht zuzusprechen. Ich benutze die Gelegenheit der Besprechung einer neuen That des ausgezeichneten Bearbeiters, um wiederholt auf seine früheren Bearbeitungen, namentlich die der „Matthäus-Passion" hinzuweisen. Publikum und Kritik sollten sich bei Aufführungen des erhabenen Werkes erinnern, daß Robert Franz den Zopf abgeschnitten hat, der viele Jahrzehnte hindurch als angeblich zum Wesen des echten Bach gehörig sorgsam gepflegt worden ist und auch heute stellenweis noch konservirt wird."

2) „Robert Franz, ein Meister der deutschen Musikwelt" von Dr. Kelterborn. Erschienen im „New-Yorker Belletristischen Journal, eine Wochenschrift für Literatur, Wissenschaft, Politik und Tagesgeschichte", Nr. 1955 vom 19. September 1889. Für Deutschland im Separat-Abdrucke bei C. G. Röder-Leipzig.

Jedes zudem mit miniaturartiger Feinheit durchgebildet sein, seine Lieder sehen doch aus, als seien sie gleichsam von selbst, ohne Mühe und Reflexion, einem reichen und schönen Seelenleben entströmt." —

Dieser Ausspruch, den wir seiner Trefflichkeit wegen dieser Studie als Motto voransetzten, wird durch unser bereits vordem mit kurzen Worten angedeutetes Urtheil ergänzt: Franz verschmilzt in seinen Liedern den Geist der Romantik, die Formenreinheit des klassischen Styls und den Charakter des Volksthümlichen (im edelsten Sinne) in einer Weise, wie es seit Franz Schubert ihm nur allein geglückt ist. In der Gedankentiefe und Formenschöne nähert sich ihm wohl Johannes Brahms (s. Bd. I. der „Tondichter"); allein jene wunderbare Unmittelbarkeit des Gefühls, jene edle Popularität und Faßlichkeit des musikalischen Ausdrucks geht Brahms ab, dessen ganze Kompositionen mehr den Stempel des geistreichen Denkers, des Reflexionsmenschen, oft sogar des Klügelnden an sich tragen. Es ist dies in unserer Periode der Reflexionsmusik kein Fehler, es ist sogar eine Modesache. Und doch wird uns das fühlende Herz stets mehr an die Unmittelbarkeit verweisen. Für sie geht es auf, weint, lacht und jauchzt mit, für die Arbeit geistreicher Reflexion hat es mehr stille Bewunderung und Achtung.

Schubert hat im Liede, Löwe in der Ballade den größten Werth auf eine harmonische Verschmelzung wirklich edler Poesie und tiefgefühlter, charakteristischer Musik gelegt; Beide betrachten die musikalische Reproduktion des Gedichtes als eine Haupt-Aufgabe. Auf diese Weise entstanden Kunstlied und Kunstballade. Während die genannten Komponisten mehr ihrem genialen Instinkt (wenn man so reden darf) folgten und einer riesigen Begabung die Auffindung dieses Prinzips verdankten, ergriffen Robert Schumann und Franz dasselbe mit kritischem Bewußtsein. Trotzdem kann man bei Schumann nicht von jener Naivetät reden, welche Schubert ausstrahlt; er bildet wiederum ein Original für sich, ein gedankentiefer, oft schwermüthiger Zug begegnet uns in seinen Liedern. Die Vereinigung der beiden Richtungen, Schubert'scher Naivetät mit Schumann'scher Tiefe, ist Franz geglückt. Er ist dabei des Originellen nicht verlustig gegangen; die Kunst-Prinzipien seiner Meister sind ihm zu klarem Bewußtsein gekommen, er hat sie innerlich völlig verarbeitet und baut auf dieser Grundlage seine ureigenen genialen Gedanken auf.

Wollen wir zunächst bei dem Vergleiche zwischen Franz einerseits und Schubert und Schumann anderseits stehen bleiben, so müssen wir freilich bekennen, daß in dem Franz'schen Liede die überreiche, sprudelnde Fantasie Schubert's und die Gewalt der Leidenschaft, der Titanismus, wie ihn Schumann vertritt, nur wenig pulsirt. Dafür bleibt Franz nicht einseitig (allerdings: bedingt), wie jene, sondern vereint das Grund-Temperament Beider in seinen Liedern, welche ihrer Reife, Formenschönheit und der tiefpoetischen Stimmung wegen unter die klassischen Werke der Tonkunst zu rechnen sind, — köstliche Kleinodien für das deutsche Volk.

Die Dichter, deren Poesie Franz mit Vorliebe zu seinen Liedern verwendete, sind: Heine, Lenau, Robert Burns, Emanuel Geibel, Eichendorff, Bodenstedt (Mirza-Schaffy), Otto Roquette und Osterwald. Man beachte diese eigenartige Auswahl, welche dem Hauptzuge des Komponisten, der stillen Melancholie, der sinnenden Wehmuth entspricht. Artet auch dieser Hang nie in eine süßliche Sentimentalität aus, so finden wir doch nur selten (z. B. op. 26 Nr. 6: „Wenn der Frühling auf die Berge steigt" [Mirza-Schaffy] und in dem Hoffmann von Fallersleben'schen Liede für gemischten Chor: „Zum Reigen herbei im fröhlichen Mai!") den Zug der Weltfreude, den Jubel über Frühlingsluft und Maienwonne. Mehrere Kritiker haben Franz mit der „stillen, ernsten Nacht unter dem ewigen Sternenhimmel" verglichen, und das nicht mit Unrecht. Franz ist eine träumerische, in sich gekehrte Natur; „diesem seinen inneren Wesen gemäß verinnerlichte er", wie Wellmer trefflich sagt, „das Lied denn auch in einem Maße, wie wir es wohl bei Schumann gewahren, wie es aber nach Franz noch Niemand vermocht hat. Darum wollen diese Lieder auch tief erfaßt und innerlich verarbeitet sein. Dabei enthalten sie neben tiefpoetischem Zauber zugleich die feinste Detail-Malerei (z. B. op. 25 Nr. 1: „Die Lotosblume ängstigt sich"), und es ist wunderbar, wie mit einfachen Mitteln Franz namentlich in den Strophenliedern oft die größte Wirkung erreicht. Hierbei kommt ihm seine polyphone Schreibart ungemein zu Gute und vermöge derselben weiß er auf's Feinste zu nüanciren. Dem Text getreu nachgehend, nimmt er bei den Wiederholungen oft nur die kleinsten Veränderungen vor, und doch sind dieselben sehr bedeutsam. Man vergleiche zu dem Gesagten nur einmal die herr-

lichen Lieder: „Die Trauernde" (op. 17, Nr. 4: „Mei Mutter mag mi net") und: „Ich hab' im Traume geweint" (op. 25, Nr. 3). Mitunter schmiegt der Meister, die poetische Grundstimmung des Gedichtes mit Sicherheit auffassend, dem verschiedenen Texte dieselbe Musik an, wie in dem bekannten, wundersam schönen Liede: „Es hat die Rose sich beklagt" (op. 42, Nr. 5). Dennoch ist es dem Zuhörer, als ob es so und nicht anders sein könne; denn Alles, was uns Franz bietet, entspringt dem tiefsten Seelenleben. — Größte Innigkeit und Gemüthstiefe gehen bei diesem Künstler mit klarem künstlerischem Streben, mit vollem kritischen Bewußtsein Hand in Hand und daraus erwächst ihm seine so seltene Meisterschaft." —

Etwas zurückhaltender spricht sich Reißmann aus, der auch die von uns vorgenommene scharfe Gliederung des Franz'schen Kompositions-Styls nicht beobachtet. Er sagt: „Ueber Franz' Lieder darf dasselbe, was von Robert Schumann's Liedern gilt, nur in gesteigerter Art als bezeichnend angenommen werden. Sie tragen durch eine reich ausgeführte Klavierbegleitung und durch eine gewählte Harmonisirung hauptsächlich der Stimmung Rechnung, und zwar in solcher Art, daß die eigentliche Gesangsweise, die Melodie, sich häufig in das blos Deklamirte, ja sogar Unsagbare verliert, oder doch an Interesse gegen das Akkompagnement zurücksteht, während nach natürlichen, von dem Volksliede und von älteren Meistern aufgestellten Gesetzen, im Liede die Stimmung ausschließlich, oder doch wenigstens vorzugsweise in der Melodie sich aussprechen und Begleitung oder harmonische Unterlage nur nachhelfend und accidentiell sich verhalten soll (diese Ansicht dürfte in Rücksicht auf die moderne Richtung in dieser Schärfe nicht angebracht erscheinen. D. V.). Zu Gunsten der Franz'schen Lieder in ihrer Eigenart spricht jedoch, daß die Gedanken poetisch und neu, die Harmonien nicht erkünstelt sind, kurz, daß fast jedes einzelne derselben als Kunstwerk dasteht." —

Wir theilen die hier vorgebrachten Bedenken des sonst geschätzten Kritikers nicht. Die Franz'schen Lieder gehören zu dem Vollendetsten und Genialsten, was die Gegenwart auf diesem Gebiete schuf. Dafür bürgt der Umstand, daß Franz als musikalischer Lyriker epochemachend geworden ist und eine neue Geschmacksrichtung auf einem der Spezialgebiete der Tonkunst eröffnet hat. Zahllose Nachfolger wandeln in seinen Spuren, ohne die Meisterschaft des Komponisten erreichen zu können.

Die Lieder sind Stimmungsbilder voll der feinsten Details. Mit ihrer schwierigen Begleitung harmonisch und deklamatorisch auf's Innigste verbunden, erfordern sie zu tadelloser Wiedergabe das hingebendste Verständniß, sowie die vollendetste Technik, sie sind aber auch durch Neuheit der Form, Wahrheit und Schönheit des Gedankens von hinreißender Wirkung.

Leider hat Franz mit diesen seinen Meisterwerken im großen Publikum noch nicht die volle Beachtung gefunden. Auch giebt es wenig Sänger und wenig Akkompagnateure, welche den großen Anforderungen an Technik und Ausdruck voll gerecht zu werden im Stande sind. Und dennoch wächst der Kreis der Verehrer täglich, immer mehr wird man sich der erhabenen Größe des Meisters bewußt; seine Muse wird fraglos aus allen Bedenken einer voreingenommenen Krittelei dereinst siegreich hervorgehen.

Es erübrigt noch, der Thätigkeit Franz' als Bearbeiter klassischer Tonwerke, insbesondere Bach'scher und Händel'scher Kompositionen zu gedenken, nachdem wir dem Liedersänger Franz einen Ehrenplatz neben den Meistersingern des deutschen Volkes zugestanden und eingeräumt haben. Liszt sagt in seiner Schrift über „Robert Franz" von dieser Thätigkeit des Meisters:

„Es bedürfte einer ausführlichen, neuen Schrift, Franz nach dieser Seite seiner künstlerischen Thätigkeit hin gründlich gerecht zu werden; nur soviel sei hier gesagt, daß unter den Lebenden noch der gefunden werden soll, der mit gleicher Pietät sich dieser mühevollen und doch so nothwendigen Arbeit unterzöge. Diese Meister-Bearbeitungen können dem Privatstudium, wie den öffentlichen Konzert-Aufführungen nicht genug empfohlen werden."

Dieses Geleitwort, das der greise ungarische Meister den Bach- und Händel-Bearbeitungen mit auf den Weg gab, ist eigentlich wirksam genug, um alle gegnerischen Angriffe abzuhalten. Trotzdem sich auch Jul. Schäffer und A. Saran auf diesen Standpunkt stellen und Robert Franz in seinem bereits erwähnten: „Offenen Briefe an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke, namentlich Bach'scher und Händel'scher Vokalmusik" die Absichten und Grundsätze, die ihn bei diesen Arbeiten leiteten, mit überzeugender Klarheit aussprach, erklärten sich die Anhänger des sogenannten philologisch-historischen Standpunktes (unter ihnen auch Philipp Spitta) gegen

Franz. Man behauptet, der Meister habe gelegentlich dieser Bearbeitungen der altklassischen Kirchenmusik moderne Regungen untermischt. Der sich entspinnende Streit wurde seitens der zähen Historiker mit großer Erbitterung geführt. Und dennoch fügen diese Herren durch ihre Vorwürfe Franz Unrecht zu. Man kennt die Pietät, welche unser Tondichter den Altmeistern entgegenbrachte, — man weiß, welch' großer Kenner ihrer unvergänglichen Schöpfungen er war. Die von den alten Meistern überkommenen Original-Partituren sind in den meisten Fällen mehr Skizzen als Partituren; da ihre Komponisten selbst das Akkompagnement auf der Orgel (oder dem Cembalo) ausführten, genügten Bach und Händel kurze Andeutungen ihrer Part, ein sogenannter bezifferter Baß. Für die Meisten war und blieb dieses Abbreviatur-Verfahren ein Buch mit sieben Siegeln und harrte desjenigen, der den Schlüssel zu ihm gab. Franz unternahm das Wagniß der Rekonstruktion (wie auch u. A. Schumann in meisterhafter Weise die Ergänzung der Bach'schen Violinsonaten). Die innere Verwandtschaft mit den alten Meistern und die Kenntniß der klassischen Ausdrucksform, dem polyphonen Styl befähigten ihn wie keinen Anderen zum Unternehmen. Die Erwartungen, die man in ihn setzte, hat Franz erfüllt und in diesen Bearbeitungen mustergiltige und vollendete Werke geschaffen. Aus dem ihm vorliegenden Material die Motive gewinnend, haben ihn bei der Vervollständigung der alten Partituren neben erstaunlichster Sachkenntniß und technischer Geschicklichkeit zarte Pietät und Gewissenhaftigkeit gegenüber den Autoren geleitet. Anstatt die Orgel als begleitendes Instrument zu wählen, übertrug er die so gefundenen Melodien dem Orchester, damit den Weg zeigend, auf welchem in unseren Tagen die Bearbeitung des Akkompagnements solcher Kompositionen herzustellen sei. Das ist aber nicht, wie die an der Scholle haftenden Historiker sagen, eine pietätlose Willkür, sondern eine geistreiche und völlig berechtigte Neuerung.

Brahms, Dr. Ruß, Dr. H. Kretschmar haben durch einfache akkordische Ausfüllung des Generalbasses Bach'scher Kantaten — es handelt sich um deren Aufführung in Leipzig! — den Spitta'schen Wünschen Folge geleistet. Wir können nicht sagen, daß diese Ueberarbeitungen den Franz'schen vorzuziehen seien. Indem die Begleitung dem Orchester übertragen wird, gewinnt das Ganze an Frische, die Klangwirkung wird eine vollere. Franz hat also in seinen Bach-

und Händel=Bearbeitungen, wie Ambros sehr richtig sagt, stylgerechte und nothwendige Ergänzungen geliefert, für die ihm Jedermann, auch Herrn Professor Spitta inbegriffen, nur dankbar sein kann. „Ihr hoher Werth", so schreibt A. Saran in seiner bereits zitirten Schrift: „Robert Franz und das deutsche Volks= und Kirchenlied", „liegt nicht allein in dem musikalischen Buchstaben, mit dem sie die Originale ergänzen, sondern noch mehr in dem künstlerischen und ethischen Geiste, mit dem sie an dieselben herantreten. Sie führen uns wirklich ein in die großartige Herrlichkeit der Tonwerke Bach's und Händel's, weil sie ihnen kongenial sind. Sie entzünden Liebe und Bewunderung für die Alten, weil sie selbst aus inniger Pietät, Liebe und Bewunderung hervorgegangen sind. Ihre Zeit wird kommen!" —

Hiermit schließen wir die vorliegende Studie über einen Mann, dessen Ideale von seltener Klarheit, von fleckenloser Reine waren, trotzdem ihm das Leben so viel der Enttäuschung, der Sorge und des Leids gebracht hat. Obgleich Franz den Boden einer gewissen Klassizität in keinem seiner Werke verläßt, ist er doch ein Zukunftsmusiker geworden. Denn die Zeit wird erst kommen, in welcher man zu einer vollen Würdigung dieses gottbegnadeten Tondichters gelangt, — da der Streit und Hader um die Wiederbelebung altklassischer Kirchenmusik durch Franz verstummt und der Dankbarkeit das Feld räumt, — da seine Lieder Allgemeingut des deutschen Volkes werden und diejenige Würdigung finden, die sie verdienen — als köstliche Kleinodien der Musik=Literatur aller Zeiten.

Franz Lachner.

„Dir aber, edler Künstler, ob verborgen,
Ob leer an Freuden, fern dem Festessaal,
Strahlt siegesfroh, durch alle Zweifelssorgen
Im Sonnenglanz dein hehres Ideal.

Das bleibt dir treu, auch wenn die Nacht gekommen,
Und streckt sich machtvoll über Raum und Zeit,
Und wirkt, wenn längst dein Lebenslicht verglommen,
Und leuchtet fort in alle Ewigkeit."

Peter Lohmann.

Lachner's Leben und künstlerisches Wirken ist eigenartiger gestaltet, als dasjenige der meisten in diesem Buche besprochenen Tondichter. Mit Fug und Recht nennt ihn jedes Lexikon, jedes kleine und große Handbuch der Musik „einen der ersten Meister der Tonkunst in der Gegenwart", und doch war es der gefeiertste Koryphaios unserer Zeit, welcher Jenen veranlaßte, aus seiner Stellung und künstlerischen Thätigkeit auszuscheiden, Richard Wagner. Als nach erbittertem Kampfe mit den überlieferten Kunst-Anschauungen dieser den Sieg gewann, stand Lachner vor der Frage der Aufgabe seines Amtes oder seiner Kunstrichtung. Da ihm als echtem Künstler die letztere mehr am Herzen lag als das erstere, trat er vom öffentlichen Wirken zurück.

Es ist daher kein Wunder, wenn viele Musikschriftsteller ihre kurzen Studien über Lachner, welche sie zu irgend einem Sammelwerke geliefert haben, dazu benutzen, durch scharfe Polemik ihre eigene Stellungnahme in musikalischer Hinsicht zu kennzeichnen und bei dieser Gelegenheit entweder über Richard Wagner herfallen, oder den hochverdienten General-Musikdirektor als schwachsinnig und pedantisch hin-

stellen. — Man kennt aus unserer Wagner-Biographie die Grundsätze, welche uns bezüglich dieser brennenden Zeit- und Streitfrage leiten. Wir nehmen den Standpunkt des Hans Sachs in den „Meistersingern von Nürnberg" ein, verehren unsere alten Meister, halten Wagner für ein unsterbliches und zugleich das größte Genie der Gegenwart, für den Tondichter der Zukunft, sind aber in dieser Begeisterung nicht so blind, daß uns etwaige Schwächen verborgen blieben. — Bei der Eigenartigkeit der musikalischen Richtung Wagners ist es nicht zu verwundern, wenn nicht Jedermann sofort in dieses Horn stößt. Man denke an die Widersprüche der bedeutendsten zeitgenössischen Musikschriftsteller: Hanslick, Gumprecht und Tappert, an die erbitterten Federkämpfe zwischen denselben! — Ist nun diese Antipathie gegen Wagner auch mehr und mehr geschwunden und hat, sich auf die kleinen Provinzialstädtchen in Hinterpommern beschränkend, einer allgemeinen Begeisterung für den Meister Platz gemacht, so schlich sich dafür eine Seuche ein, welche in entsetzlichster Weise wüthet, — die sogenannte Wagner-Himmelei, welche ohne die erforderliche Bildung sich aus Moderücksichten begeistert auf die Werke dieses Meisters wirft, den Träger in Verzückungs-Krämpfe verfallen läßt, sobald ein einziger Akkord aus „Lohengrin" oder „Tristan" angeschlagen wird, und so das — sit venia verbis! — Wagner-Gigerlnthum begründete. — Das muß Jeden, der es mit der Kunst ernster nimmt, anwidern, und wir pflichten einem Freunde Richard Wagner's vollständig bei, wenn er sagte: „Mir ist ein überzeugungstreuer Wagnerfeind lieber, als hundert Schwätzer, welche, nur um die Mode mitzumachen, nicht aus innerem Verständniß diesem Meister ihre Huldigungen darbringen!" — —

Ein solcher Antiwagnerianer ist nun Dr. Franz Lachner, ein Mann, der dieser seiner innersten Ueberzeugung Beruf und Stellung opferte und die Abgeschiedenheit einem Leben der Lüge vorzog. Ein derartiger Charakter aber muß von Jedermann, ob Freund oder Feind Wagner'scher Muse, in seiner ganzen Größe anerkannt und gewürdigt werden. —

Franz Lachner ist am 2. April 1803 zu Rain am Lech, einem kleinen Landstädtchen der bayrischen Provinz Schwaben-Neuburg, geboren. Sein Vater war Organist, der es trotz seiner künstlerischen Begabung in finanzieller Hinsicht nicht weit gebracht hatte. Eine große Familie sorgte dafür, daß er aus den Nahrungssorgen nicht

herauskam; die allgemeine Achtung, die man seiner strengen Rechtlichkeit und seiner Intelligenz zollte, konnten ihm über das Drückende seiner Lage nicht hinweghelfen. In der richtigen Einsicht, daß bei dem Mangel an Geld die häusliche Erziehung doppelt gewissenhaft und streng gehandhabt werden müsse, wenn es seine Kinder (es waren deren sieben) einst zu etwas bringen wollten, unterrichtete er diese selbst in den Elementarzweigen des Schulwissens und in allen Fächern der Musik, auch in der Theorie. Aus dieser Schule aber sind, wie man weiß, drei ganz bedeutende Musiker hervorgegangen, — Franz, Vincenz[1]) und Ignaz[2]) Lachner, — ein Beweis für die Trefflichkeit der väterlichen Pädagogik.

---

1) Vincenz Lachner war am 19. Juli 1811 ebenfalls zu Rain geboren. Sein Vater unterrichtete ihn im Klavier-, Orgel- und Violinspiel. Für das Lehreramt bestimmt, absolvirte er das Augsburger Gymnasium, nahm im Posen'schen eine Hauslehrerstelle an und faßte hier den Entschluß, die Musik zu seinem Lebensberufe zu machen. In Wien von seinen Brüdern Franz und Ignaz unterstützt, erhielt er die Organistenstelle des letzteren an der evangelischen Kirche und im Jahre 1836 die durch Franz Lachner's Abgang vakant gewordene Stelle eines Hofkapellmeisters in Mannheim, die er mit Ausnahme kleinerer Kunstreisen nach London (1842) und Frankfurt a. M. (1848) ununterbrochen bis zum Jahre 1873 beibehielt. In diesem Jahre trat er in den wohlverdienten Ruhestand und siedelte nach Karlsruhe über. Seine veröffentlichten Arbeiten, die sich durch geistvolle Erfindung, theoretische Kenntnisse und edle Haltung auszeichnen, bestehen in: Sinfonien, Ouvertüren (preisgekrönte Fest-Ouvertüre), Musik zu Schillers „Turandot", einem Streich-Quintett, Streich-Quartetten, einem (preisgekrönten) Klavier-Quartett, vortrefflichen Männer-Chören, Gesängen und Liedern („In der Ferne", Mannheimer Preislied). —

2) Ignaz Lachner, geboren am 17. September 1807 zu Rain und vom Vater in der Musik unterrichtet, trat bereits als achtjähriger Knabe mit Violin- und Klavier-Konzerten auf. Auf dem Gymnasium zu Augsburg, das er vier Jahre (als Mitschüler Napoleons III.), von edlen Menschenfreunden unterstützt, besuchte, genoß er den Unterricht Neugebauer's im Violin-, Keller's im Klavierspiel und Domkapellmeister Witschka's in der Kompositionslehre. Durch seinen Bruder Franz erhielt er eine Stelle als Violinist im Orchester des Münchener Isarthor-Theaters (wo er sich bei dem berühmten Bernhard Molique vervollkommnete) und vertauschte 1842, abermals auf Vermittelung Franz', diesen Posten mit demjenigen eines Repetitors an der Oper des Wiener Kärnthnerthor-Theaters, sowie eines Organisten an der evangelischen Kirche. Im Oktober 1825 zum Vizekapellmeister der Oper ernannt, folgte er 1831 einem Rufe als Hof-Musikdirektor nach Stuttgart, 1842

Franz, welcher von allen seinen Geschwistern die besten Anlagen zeigte, sollte nach dem Willen des Vaters Geistlicher oder Beamter werden. Um ihm die zu dieser Laufbahn erforderliche Ausbildung zu gewähren, kam Lachner bei dem Königlichen Institute für Gymnasialschüler in Neuburg an der Donau um eine Freistelle für seinen Aeltesten ein, die ihm denn auch zuertheilt wurde. In Neuburg sollte Franz bis zu seinem Uebertritte auf die Universität verbleiben.

An jenem Institute wirkte nun unter dem Lehrer-Personal der seinerzeit durch seine vierstimmigen Männer-Chöre berühmte Professor Eisenhofer[3]), welcher als feiner Aesthetiker und musikalisch durchgebildeter Mann die hohe Begabung Lachner's für die Musik bald erkannt hatte. Er nahm sich des Knaben an, der seinerseits eine große Zuneigung zu Eisenhofer empfand, und baute auf den Grundlagen, die der Vater gelegt, weiter. So bildete sich Franz nicht allein als praktischer Musiker auf dem Klavier und Cello weiter aus, sondern versuchte sich auch mit großem Erfolge auf dem Gebiete der

---

nach München. Von 1853 wirkte er als erster Kapellmeister des Stadttheaters in Hamburg; 1858 wurde er als Königl. Schwedischer Hof-Kapellmeister nach Stockholm berufen, gab aber diese Stellung aus Sehnsucht nach seinem Vaterlande 1861 wieder auf, um als erster Kapellmeister nach Frankfurt a. M. überzusiedeln. Am 18. Oktober 1875 feierte er sein 50jähriges Kapellmeister-Jubiläum und verabschiedete sich mit der Direktion des Mozart'schen „Figaro" von dem kunstsinnigen Publikum, das dem Jubilar begeisterte Huldigungen darbrachte. Seine Werke sind: Die Opern: „Der Geisterthurm" (1837), die „Regenbrüder" (1846) und „Loreley", Ballets, Melodramen, Einakter, Messen, Sinfonien, Streich-Quartette, Trios, Sonaten für Klavier, Konzertstücke, Lieder („Ueberall du") und Musik zu den Alpenscenen („'s letzte Fenster'ln"). — — Von der Familie Lachner zeichneten sich weiter aus: Theodor, der älteste Stiefbruder, Organist an der Peterskirche in München und Korrepetitor am Münchener Hoftheater; Thekla Lachner, welche im Wettbewerb als beste Orgelspielerin die Stelle einer wirklichen Organistin an der Augsburger St. Georg-Kirche erhielt; Christine Lachner, die in ihrer Vaterstadt Rain das Organistenamt verwaltete. —

3) Franz Xaver Eisenhofer war am 29. November 1783 als Sohn armer Bauersleute zu Ilmmünster in Oberbayern geboren. Im Benediktinerkloster Scheyern erhielt der für das Studium bestimmte Knabe den ersten Unterricht (auch im Gesang und Violinspiel, im 11. Lebensjahre im Generalbaß) und vollendete seine Vorbildung auf dem Gymnasium zu Neuburg. An der Münchener Universität, wo er als Student der Philosophie sich einschrieb, hörte er die Vorlesungen des berühmten Theoretikers Josef Grätz über Kontra-

Komposition. Eisenhofer sorgte dafür, daß die unter der Feder seines Schützlings entstandenen Kantaten, Ouvertüren, Konzertstücke, Lieder 2c. bei den Festlichkeiten der Anstalt zur Aufführung gelangten; der junge Tondichter lenkte dadurch Aller Aufmerksamkeit auf sich und erhielt zu verschiedenen Malen bei Preis-Vertheilungen durch sein Institut Auszeichnungen.

Als der alte Lachner in Rain starb, — ein am oberen Lech grassirendes Nervenfieber hatte ihn im rüstigen Mannesalter fortgerafft —, war Franz sechzehn Jahre alt; — ein herber Schlag für die große Familie, die nunmehr, ihres Ernährers beraubt, beinahe gänzlich mittellos dastand! — Franz, in welchem längst schon der Entschluß gereift war, die musikalische Laufbahn einzuschlagen, sah sich durch diesen unerwarteten Zwischenfall plötzlich vor die Entscheidung gedrängt. So verließ er das Neuburger Institut und traf eines schönen Tags bei seiner Mutter ein, die er mit inständigen Bitten bestürmte: Sie möge seinem Vorhaben, Musiker zu werden, nichts in den Weg setzen; er wisse, daß ihm hier sein Glück blühe. — Nach langem Weigern willigte sie endlich ein, und Franz begab sich direkt nach München, um hier seine Studien fortzusetzen. Ein tüchtiges Pack eigener Kompositionen und das feste Vertrauen auf sein Talent,

---

punkt und Harmonielehre; seine theologischen Studien brachte er in Landshut zum Abschluß und trat hierauf in das Münchener Priester-Seminar ein. Allein der geistliche Stand behagte ihm nicht; schon im zweiten Semester schied er aus dem Seminar aus, studirte Philosophie zu Ende und begleitete den Grafen La Rosée als dessen Hofmeister auf seinen Reisen durch die Schweiz, Italien und Frankreich. 1810 wurde er in Landshut als Unterlehrer angestellt, wirkte als Lehrer in Passau, als Oberlehrer in Neuburg, als Professor in Würzburg und erhielt 1825 in letzterer Stellung den Titel eines Studien-Rektors. 1832 rückte er auf zum Kreis-Scholarch, 1840 zum Doctor philosophiae honoris causa an der Würzburger Universität, 1854 zum Ritter des Bayrischen St. Michael-Ordens. Am 15. August 1855 starb er zu Würzburg. — Von seinen Werken sind verhältnißmäßig wenige veröffentlicht. Wir nennen: Einstimmige Lieder mit Klavierbegleitung, drei- und vierstimmige Männer-Chöre, „Die Königsfeier", eine Ode für Chor und Orchester, Kantaten, Instrumental- und Kirchen-Kompositionen. Sämmtliche Tondichtungen weisen auf ein hervorragendes schöpferisches und musikalisch durchgebildetes Talent hin, viele können sogar als werthvoll bezeichnet werden, während anderen wieder ihrer lokalen Färbung wegen eine größere Bedeutung abgesprochen werden muß. —

sowie vortreffliche Kenntnisse im Klavier-, Orgel-, Violin- und Cellospiel, — das war Alles, womit er sich ausgerüstet hatte. — Freilich wurde ihm der Anfang herzlich schwer gemacht. Auf sich selbst angewiesen, fristete er sein Dasein kümmerlich durch Stundengeben; später erhielt er hierzu noch die Einnahmen aus seiner Stellung als Geiger an einem der Vorstadt-Theater, die aber immerhin recht spärlich flossen. Die Musikalienhandlung von Falter, welche viele seiner späteren Tondichtungen veröffentlicht hat, schenkte den ihr von einem gänzlich unbekannten Knaben vorgelegten Manuskripten kaum Beachtung und wies Lachner kurz ab. Die Unterrichtsstunden im Klavierspiel mußte Franz, um sich überhaupt über Wasser zu halten und seinen knurrenden jungen Magen zu befriedigen, zum Preise von sechs Kreuzern übernehmen, — froh überhaupt beschäftigt zu werden. Der Einzige, welcher sich des Jünglings annahm und sein Talent zu würdigen verstand, war Hof-Organist Ett[4]); unter der vornehmlichen Leitung dieses Mannes bildete sich dann Lachner auch weiter aus.

---

4) Kaspar Ett ist ein als Pädagog, Theoretiker, Kirchen-Komponist und Orgelspieler gleich berühmter Mann geworden. Er war geboren am 5. Januar 1788 zu Erling am Ammersee in Oberbayern. Seine prächtige, musikalisch reine und geschulte Stimme verschaffte ihm im neunten Lebensjahre eine Stellung als Chorsänger der der Leitung des Pater Andechs unterstehenden Benediktiner-Abtei. Andechs bildete ihn während der drei Jahre der Vorschule nicht allein für den höheren Schul-Unterricht, sondern auch für die Kunst der Töne aus. Am Münchener Kurfürstlichen Seminar unterwies ihn Prof. Josef Schlett im Orgelspiel, Josef Gratz im Kontrapunkt. Die Zeit bis zur Absolvirung des Seminars und seiner Anstellung als Organist an der St. Michaeliskirche in München verbrachte er mit dem Studium alter Kirchen-Komponisten. Der moderne Kirchenstyl gefiel ihm nicht, er entbehrte der Weihe und erinnerte ihn zu sehr an die Oper; hier wollte er also reformatorisch eingreifen. Die Stellung an St. Michael gab ihm denn auch erwünschte Gelegenheit, seine fleißigen Studien zu verwerthen und die Kirchen-Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts wieder zu beleben. Dieses Streben fand um so mehr allgemeinen Beifall, als er auch in seinen eigenen Werken demselben Ausdruck verleiht und so der Mitwelt Tondichtungen von hohem Werthe schenkte. Er starb am 16. Mai 1847. — Von seinen Kompositionen ist (ebenso wie bei Eisenhofer) der größte Theil nicht veröffentlicht. Von den Manuskripten beherbergt die Münchener St. Michaels-Kirchenbibliothek: Vier Messen mit Orchesterbegleitung, drei acht- und sechsstimmige Messen a capella, vier Requiem, ein acht- und vierstimmiges Miserere, zwei achtstimmige „Stabat mater“, zwei instrumentirte Litaneien, Litaneien für fünf und sechs Stimmen,

Immer mehr drückte die Noth des täglichen Lebens auf Lachner ein und hemmte ihn endlich sogar in seinem freien, künstlerischem Aufschwunge. Vor ihr vermochte ihn Ett's Güte nicht zu beschützen, zumal der Jüngling zu stolz war, seine Entbehrungen der Außenwelt merken zu lassen. Er sah ein, daß in München zunächst nicht der Boden war, auf welchem er mit Erfolg gedeihen könne; in seiner Rathlosigkeit richteten sich seine Blicke auf Wien. Die Kaiserstadt an der Donau, welche durch Gluck, Beethoven, Haydn und Mozart gleichsam eine heilige Stätte geworden war, zog ihn mächtig an. Schnell war sein Entschluß gefaßt. Seine wenigen Habseligkeiten waren bald gepackt, an Baarschaft hatte er nicht Viel mitzunehmen; so bestieg er ein allwöchentlich nach Oesterreich hinabfahrendes Floß. Die Schiffer desselben nahmen ihn gegen die Zusicherung einer freiwilligen Antheilnahme am Rudern ohne Entgelt auf. An einem Herbsttage des Jahres 1822 legte das Gefährt auf der Donau vor Wien an und Lachner zog ohne Geld, ohne Empfehlungsbrief, nur mit seinen Kenntnissen und gutem Muth ausgerüstet, durch die Thore der Stadt ein. — —

Hier in Wien sollte er mehr Glück haben als in München. Auf seine Bewerbung um die Organistenstelle an der evangelischen Kirche hin ward er in die engere Wahl aufgenommen und siegte durch eine glänzende Probeleistung über seine Mitbewerber.

Die im Verlage von C. W. Fritzsche-Leipzig erschienene kleine Studie über Franz Lachner schildert diese Episode recht anziehend und ausführlich mit folgenden Worten:

„Die neun Engel-Chöre" (neunstimmige Kantate), Gradualien, Offertorien, Motetten zu vier und acht Stimmen, eine ungedruckte Kompositionslehre u. s. w. — Im Druck (im Münchener Verlag) sind erschienen: „Cantica sacra in usum studiosae juventutis" und „Vierzig Gradualia für die Sonn- und Festtage des Jahres". — Sein Gesammturtheil über diesen Meister faßt Reißmann in seiner Studie über Ett (der wir auch unsere Angaben entlehnten) in folgende Worte zusammen: „Seine Arbeiten sind Muster des mehr- und vierstimmigen Satzes und schöner natürlicher Stimmenführung, ohne daß sie der Anmuth und sogar einer gewissen Eleganz entbehren, wie sie mit religiöser Würde wohl vereinbar ist. Fern ist ihm im Gesang jedes rein äußerliche Wirkungsmittel, welches man eher in seiner reichen, oft pomphaften Instrumentirung finden könnte, und man kann behaupten, daß alle seine Kompositionen ein echt kirchlicher Geist durchwehe."

„Lachner nahte sich an einem der schönen Tage des weinreichen Herbstes 1822 dem Ziele seiner Wünsche (Wien), und mehr als einmal klang es ihm tief vom Herzen herauf: „Wer nur den lieben Gott läßt walten!" — Es war dies die tröstende Stimme seines Vaters, und ein mächtiges Gottvertrauen erfaßte ihn, als der St. Stefansthurm im Osten auftauchte. „Hier, wo die größten Meister gelebt, hier möchte ich wohl auch dereinst etwas Tüchtiges, des Nachruhms Würdiges leisten!" —, das war sein stiller Wunsch, als er sich Wien näherte, und jener Engel, der mit dem Buche des Lebens über des Jünglings thatendürstendem Haupte schwebte, trug damals das inhaltsschwere Wort: „Erhört!" in seine Blätter ein.

Von jenem Momente an begann eine große Wendung in Lachners Schicksal; sein Leben war fortan ein ungefährdet vom ätzenden Roste der Armuth blank strahlendes Schild, aus dem nur noch freundliche Bilder entgegenlachten.

Die Geschichte seiner ersten sich unmittelbar an seine Ankunft in Wien schließenden Versorgung ist eigenthümlich und giebt den lebendigsten Beweis, wie die Vorsehung oft wohlgefällig und unmittelbar in die Speichen unseres Lebensrades eingreift, das, schon zusehends nach Abwärts laufend, nun mit einem Male nach Aufwärts gelenkt wird. Freilich sind diese Fälle im Leben des Menschen selten genug, und selbst dem wahren Talent, dem wahren Genius wird nur zu oft von den zwei Seiten des Lebens nicht die glänzende, nur die schmutzige zu Theil.

Lachner war in Wien, nachdem man ihm an der österreichischen Grenze die Hälfte seiner kleinen Baarschaft wegen einer kleinen Zolldefraudation genommen (was wußte der junge Musiker von der politischen Bedeutung des bayerischen Rauchtabaks!), in einer der übelsten Lagen; ohne Empfehlung, ohne Freund, ohne klingende Subsistenzmittel — allein in einer fremden, großen Stadt, welche Lage für einen jungen Mann von achtzehn Jahren!

Da sitzt er denn am ersten Abende in einem der obskursten Vorstadt-Gasthöfe und blättert, zum ersten Mal wirklich trüben Sinnes, in den eben aufliegenden Wiener Tagesblättern. Er liest — und liest wieder, um sich eine mehr und mehr aufsteigende Angst zu verscheuchen; mit einem Male begegnet ihm folgender Artikel:

„Die Konkurrenz- und Aufnahmsprüfung für die erledigte Stelle eines Organisten an der hiesigen protestantischen Kirche findet morgen statt.| Allenfallsige Mitbewerber haben sich bei unterfertigter Kirchen-Verwaltung zu melden."

Vom Wirbel bis zur Sohle durchdringt Lachner ein elektrischer Strahl der Hoffnung; fort war die quälende Sorge, und so schnell fertig ist die Jugend mit dem selbstgeträumten Facit eines glücklichen Erfolges, daß er die erste Nacht hindurch ruhig seinem Tags darauf sich zu erkämpfenden Lebensglücke entgegenschlief.

Unter einigen dreißig Kandidaten ward er als der letztangekommene zuletzt vorgenommen; die aus namhaften Autoritäten gebildete Preis-Richterschaft saß, ohne die Kompetenten zu sehen, an verschiedenen Plätzen der Kirche vertheilt. Merkwürdigerweise befand sich in diesem würdigen Kollegium auch Lachner's nachmaliger Schwiegervater, Kaufmann Royko, einer der magistratischen Vorstände jener Kirche. Am Schlusse der Prüfung wurden die Stimmen nach Nummern abgegeben, und — das Optime sämmtlicher Beurtheiler, unter denen auch das des wackern Klavierfabrikanten Streicher, in dessen Hause nachmals Lachner eine so liebevolle Aufnahme fand, ferner die des greisen Stadler und Eyblers

fielen auf den Besitzer der letzten Nummer, auf unsern armen Ankömmling von gestern.

Lachners Glück war gemacht, es war ein abenteuerlich seltsamer Wurf, den er aber nicht dem Zufalle allein, sondern am meisten seinem eigenen Talente zu verdanken hatte."

In sein neues Amt eingeführt, konnte es ihm, dem Günstling der Musen, im kunstbegeisterten Wien an musikalischen Bekanntschaften nicht fehlen. So führten ihn der Abt Stadler[5]) und der Hoforganist

---

5) Abt Maximilian Stadler ist am 7. August 1748 in Melk, einer kleinen Stadt in Nieder-Oesterreich geboren. Seine Eltern waren einfache Handwerker (Bäcker). Bereits vorher mit den Anfangsgründen der Musik vertraut gemacht, trat er mit seinem zehnten Lebensjahre als Chorknabe in die Abtei von Lilienfeld und erhielt hier weiteren Unterricht im Orgel- und Klavierspiel. Im Jesuiten-Kolleg zu Wien, wohin er seiner weiteren wissenschaftlichen Ausbildung wegen versetzt wurde, verwaltete er das Amt eines Organisten. Nach Absolvirung der theologischen und philosophischen Prüfung empfing er als vierundzwanzigjähriger Jüngling im Benediktinerkloster zu Melk die Priesterweihe und lebte dann zehn Jahre als Pfarrherr in der Nähe seines Geburtsortes. In der Stille seines ländlichen Pfarrlebens hatte er sich unterdessen zum Orgel- und Klavier-Virtuosen ausgebildet. Kaiser Joseph II., der ihn hörte, war dermaßen entzückt über sein Spiel, daß er ihn 1786 zum Abt von Lilienfeld, 1789 zum Abt und Kanonikus von Kremsmünster ernannte. Als ihm später das Leben eines Geistlichen nicht behagte, schied er freiwillig aus seiner Stellung zur Kirche und siedelte nach Wien über, das gerade zur damaligen Zeit in musikalischer Blüthe stand. Seine hohe künstlerische Begabung knüpfte bald innige Beziehungen zwischen ihm und den Wiener Koryphäen, unter Anderen auch zu Mozart und Haydn, die er zu seinen treusten Freunden zählte. Bekannt dürfte jener großer Federkrieg sein, der nach Mozart's Tode zwischen ihm und Gottfried Weber über das Requiem entbrannte. Weber stritt dem Werke die Originalität ab, behauptete, dasselbe entstamme nur zum kleinsten Theile dem Hirne Mozart's und könne daher die Begeisterung nicht rechtfertigen, welche man ihm in Künstlerkreisen zolle. Stadler veröffentlichte hierauf eine Denkschrift unter der Spitzmarke: „Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiems" (Wien 1826), in welcher er seinen verstorbenen Freund auf's Wärmste in Schutz nahm. — Gottfried Weber publizirte auf diese Stadler'sche Schrift hin eine Monographie: „Weitere Nachrichten über die Echtheit des Mozart'schen Requiems", worauf Stadler dann nach einigen Monaten seinen „Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem" (Wien 1828) veröffentlichte. Hiermit fand der Streit seinen Abschluß, — wahrscheinlich weil Weber inzwischen den Muth verloren hatte. — 1806 nahm Stadler in Alt-Lerchenfeld, einer Vorstadt Wien's, nochmals eine Stellung als Geistlicher an, die er später mit einem ähnlichen Amte in Böhmisch-Kraut vertauschte, bis er 1815 sich definitiv nach Wien zurückzog

Simon Sechter[6]) vollends in die Lehren vom Kontrapunkt und der Harmonie ein und machten ihn mit den ersten musikalischen Kreisen Wiens bekannt. Auf diese Weise lernte Lachner Franz Schubert

---

und in gänzlicher Abgeschiedenheit am 8. November 1833, im Alter von 85 Jahren, hochgeachtet und geehrt von seinen Mitmenschen, starb. — Die gedruckten Kompositionen Stadlers sind nach Reißmann's Aufzeichnungen nachfolgende: Messe für vier Stimmen, 2 Viol., 2 Hörner, Kontrabaß und Orgel (Wien, Tobias Haslinger). Zweite Messe vierst. (ebenda). — Vierst. Messe m. Orgel (ebenda). — Requiem f. 4 Stimmen, Orchester u. Orgel. — „Alma Redemptoris" f. 4 St. u. Orgel (ebenda). — „Asperges me" f. 4 St. u. Orgel (ebenda). — „Ave Regina" desgl. — „Das befreite Jerusalem", Oratorium f. 4. St. u. Orgel. — „Ecce sacerdos magnus" f. 4 St. u. Orgel. — „Libera me, Domine", desgl. — „Miserere", desgl. — Psalmen, Graduale und Offertorien f. 4 St. u. Orgel (Dixit Dominus, Confitebor, Beatus vir, Laudate pueri, Laudate Dominum, Magnificat, Laetatus sum, Nisi Dominus, Lauda Jerusalem, Credidi). — „Salve Reginam", desgl. — „Tantum ergo", desgl. — „Vidi aquam", desgl. — „An die Vorsehung", f. 4 St. (sämmtlich bei Tobias Haslinger-Wien. — „Beantwortung der musikalischen Abschiedskarte von J. Haydn", f. 2 St. u. Klavier (Augsburg, Gombart). — „Glaube, Liebe, Hoffnung" f. 4 St. (Wien, Haslinger). — Zwölf Psalmen nach der Mendelssohn'schen Uebersetzung f. 1 od. mehrere St. — Zwölf Gesänge von Gellert m. Klavier (Wien 1785). — Zehn Gesänge m. Klavier (Wien, Mollo 1789). — Drei Fugen f. Orgel (Wien, Leidesdorf). — Präludium und Fuge (Wien, Haslinger). — Sechs Sonatinen f. Klavier (Wien, Artaria 1796). — Eine Sonate f. Klavier (Wien, 1799). — Zwei Sonaten u. eine Fuge f. Klavier (8. Heft von „Repertoire des clavecinistes"; Zürich, Nägeli). — Außerdem eine fast ebenso große Anzahl von Werken im Manuskript. — Die Musik Stadler's zeichnet sich vor Allem durch eine gelehrte und geistreiche Kontrapunktistik aus. —

6) Simon Sechter, geboren am 11. Oktober 1788 zu Friedberg in Böhmen, siedelte im Jahre 1804 nach Wien über, wo er bei Kotzeluch und Hartmann seine musikalischen Studien fortsetzte und zum Abschluß brachte. 1811 erhielt er durch Abt Stadler, dessen Bekanntschaft er unterdessen gemacht hatte, neben seiner Stelle als Musiklehrer am Blinden-Institut einen Posten an der Königlichen Kapelle. Wenige Jahre bevor Lachner nach Wien kam, hatte ihm der Kaiser den Titel eines Hof-Organisten und Professor der Theorie am Wiener Konservatorium verliehen. In letzterer Stellung hat er eine Reihe der bedeutendsten Schüler der musikalischen Welt übergeben, unter denen Thalberg, Döhler, Vieuxtemps und O. Bach die nennenswerthesten sind. Er starb am 10. September 1867. — Seine zahlreichen Kompositionen (25 Messen, Klavier-Sonaten, Orgelwerke) haben keine vielen Verehrer gefunden; dagegen hat sein dreibändiges Werk: „Die Grundsätze der musikalischen Komposition" (Leipzig, 1853—54) weite Verbreitung erlebt.

kennen, an den ihn bald die Bande treuster Freundschaft ketteten, und durfte sogar bei Ludwig van Beethoven verkehren. Lachner war denn auch der einzige aus der sogenannten jüngeren Wiener Kompositionsschule, über dessen unverkennbares Talent sich der finstere Beethoven im höchsten Maße anerkennend aussprach. Wer aber das Glück hat, zwei Meister wie Beethoven und Schubert seine Freunde nennen zu können, der empfing von der Muse bereits den Weihekuß. Die Einwirkung dieser beiden Heroen auf Lachner's Kompositionsweise kann man denn auch schon bei oberflächlicher Betrachtung seiner Werke deutlich wahrnehmen.

Am Kärnthnerthor-Theater zu Wien residirte damals der bekannte Impressario Domenico Barbaja [7]). Das Kunst-Institut stand unter seiner Leitung, während Duport als artistischer Vorstand fungirte. Letzterer lernte im Jahre 1826 den zweiundzwanzigjährigen Organisten kennen. Seiner Menschenkenntniß fiel es leicht, in Lachner ein bedeutendes musikalisches Genie zu entdecken; namentlich entlockte ihm die Leichtigkeit und Sachkenntniß, mit der er bei Privat-Aufführungen den Dirigentenstab handhabte, offene Bewunderung für jenen. Es gelang ihm binnen Kurzem, den Spekulationsgeist Barbaja's von der Nützlichkeit eines Engagements für das Institut zu überzeugen; so wurde der junge Lachner Vizekapellmeister am Kärnthnerthor-Theater.

Die Hoffnungen, welche man auf den jungen Musiker gesetzt hatte, erfüllten sich auf's Glänzendste. Er bewährte sich als vorzüglicher Dirigent und zog für sich selbst aus dieser Stellung den Vortheil, daß er sein Wissen vervollkommnete und mit dem berühmten Kaiserlichen Hof- und ersten Kapellmeister Weigl zusammenkam, an den ihn bald die innigen Beziehungen treuer Freundschaft fesselten. Weigl machte Lachner zum Meister der Direktionskunst. Als im Jahre 1828 der Tod den genialen Freund entriß und Gyrowetz,

7) Domenico Barbaja, ein italienischer Operndirektor (Impressario), hat seiner großartigen und meist glücklichen Unternehmungen wegen viel Reden von sich gemacht. Vornehmlich erstrecken sich seine Erfolge auf das teatro San Carlo di Napoli und das Wiener Kärnthnerthor-Theater. Fehlte es ihm auch in geistiger Hinsicht an jedem tieferen Verständnisse (wie den meisten Impressionisten, vergl. Verdi), so war er doch ein vorzüglicher Kaufmann, der einen seltenen Spekulationsgeist besaß. Unter Anderen fällt ihm das Verdienst zu, die Jugendwerke Rossini's auf die Bühne gebracht und dadurch das Augenmerk der Italiener auf ihren genialen Landsmann gelenkt zu haben. —

Riotte, Seyfried und Umlauf vom Kärnthnerthor-Theater sich zurückzogen, nahm Duport die Leitung der ganzen Anstalt in die Hand und ernannte Lachner, sowie Konradin Kreutzer[8]) zu ersten Kapellmeistern. Leider blieb Kreutzer wegen eines Zerwürfnisses mit der Direktion nicht lange Kollege Lachners, sondern nahm nach verhältnißmäßig kurzer Zeit des Wirkens seinen Abschied.

Lachner hatte unterdessen sich auf dem Gebiete der Komposition mit großem Erfolge bewegt. Vor allen Dingen sind es folgende beiden im Kirchenstyle gehaltenen Werke: Die Musik zu Bauernfeld's Oratorium „Moses" und die Kantate (op. 31): „Die vier Menschen-Alter" für Solo, Chor und Orchester, welche seinen Ruf begründeten und noch augenblicklich zu dem Besten gehören, was in unserem Jahrhundert speziell in diesem Fache geschaffen worden ist. Vorwiegende Kraft und Wucht in den Chören und eine charakteristische, dem Texte auf's Engste angepaßte Melodik verleihen beiden Werken jenes höhere, klassische Gepräge, von dem sich die neuzeitliche Richtung mehr und mehr entfernt; auch die solistischen Partien sind ausgezeichnet bedacht und fesseln durch das Dramatische ihrer Anlage Jedermann. Hochdramatisch und mit genialer Meisterschaft entworfen ist der Tod der Erstgeburten im „Moses"; von ergreifender Einfachheit zeugt das Wiegenlied und der Gesang des Greises in den „Vier Menschenaltern." — Hier verräth sich schon das bedeutende bildnerische Talent, das später in „Katharina Kornaro" zum Ausdruck gelangt. — Neben dem Oratorium und der Kantate hatte Lachner besonders die Sinfonie-

8) Konradin Kreutzer war von 1817—21 Fürstlich Fürstenberg'scher Kapellmeister in Donaueschingen gewesen und hatte in dieser Stellung u. A. seine lyrisch-tragische Oper „Kordelia" geschrieben. Gleich Lachner zog es ihn nach Wien, wo er nach erfolgreicher Aufführung der dreiaktigen romantischen Oper „Libussa" (am 4. Dezember 1822) zum Kapellmeister des Hof-Operntheaters am Kärnthnerthore ernannt wurde. Bis 1827, da dieses Institut für kurze Zeit geschlossen wurde, war er als Komponist fleißig thätig, ging in diesem Jahre nach Paris, von wo ihn Graf Kallenberg, der neue Pächter des Hoftheaters nach Barbaja, wieder nach Wien auf seinen früheren Posten an der Kaiserlichen Hofoper zurückrief. Diese Stellung hielt er bis zum Jahre 1833 inne, um alsdann bis 1840 das Direktorat am Josephstädtischen Theater zu übernehmen. In diesem letzten Amte entstand auch (1834) sein Meisterwerk, das bis zur Gegenwart ein Repertoirstück aller Bühnen geblieben ist, sein: „Nachtlager von Granada." —

und Kammermusik gepflegt; zum Opernfache trat er erst später in München über, nachdem er bereits im Jahre 1828 für Budapest „Die Bürgschaft" (übrigens auch von Lindpaintner benutzt) komponirt hatte. — Von den Kammermusik-Sachen erwähnen wir vor Allem sein op. 29, Serenade für 4 Violoncelli, ein Werk, das durch eigenthümliche Wahl der Harmonien, wie der Instrumente den Meister verräth. Ein Pendant hierzu ist die allerdings bedeutend später erschienene Elegie für 5 Violoncelli (op. 160). — Besonders fruchtbar zeigt sich Lachner hinsichtlich der Lied-Komposition. Er scheint gleichsam mit seinem Freunde Franz Schubert zu wetteifern; der Einfluß, welchen dieser Meister gerade hier auf ihn ausgeübt hat, ist ganz unverkennbar. So entstand eine große Anzahl ein- und mehrstimmiger Gesänge, theils mit Begleitung des Pianoforte allein, theils mit Zugabe einer mitsingenden Instrumental-Stimme. Von den damals berühmtesten Liedern erwähnen wir u. A.: „Das Waldvöglein" (aus dem op. 28), „Bewußtsein", „Nachts in der Kajüte". — Das, was an diesen Gesängen entzückte, bewunderte man auch bei Franz Schubert: Die ungewöhnliche und nachhaltige Wärme der Empfindung, der naturgetreue und zugleich sangbare Ausdruck, sowie endlich die originelle und reizvolle Harmonie, welche keine Schablonen-Arbeit verrieth, sondern fortwährend reichste Abwechselung bot. — Was die Klaviermusik anlangt, so steht Lachner hinsichtlich der Quantität den fruchtbarsten damaligen Komponisten, Weber und Felix Mendelssohn, ebenbürtig zur Seite. Der Grund hierfür liegt in der bekannten derzeitigen Klavierseligkeit Wien's, welche sich mit wahrer Berserkerwuth auf alles Neue stürzte, es zu verarbeiten. Seine konzertanten Klavierstücke aus jener Zeit sind hinsichtlich ihrer inneren Güte den anderen Kompositionen Lachner's gleich. Im Uebrigen verweisen wir hinsichtlich der in diesem Zeitraume erschienenen Kompositionen auf unser ausführliches Verzeichniß, welches auch chronologisch geordnet ist.

So hatte unser Meister bis 1834 in Wien gewaltet und sich bereits zu einer künstlerischen Berühmtheit emporgeschwungen. Trotzdem blieb der von ihm erwartete, seiner Stellung und seinen Leistungen angemessene Titel eines „Kaiserlichen Hof-Kapellmeisters" immer noch aus. Das verstimmte Lachner. Als ihm daher von Mannheim aus das Angebot gemacht wurde, er möge die Leitung der dortigen Oper übernehmen, schlug er ein und verließ Wien sammt den theuren,

genialen Freunden. Die Wiener sahen ihn nur ungern scheiden; sie hatten sein Genie hochschätzen gelernt und wußten zur Genüge, worauf Lachners Weggang zurückzuführen sei, ohne jedoch erfolgreich sich für ihren Liebling in's Mittel legen zu können.

Seine Reise nach dem Rhein führte ihn über München. Hier hatten sich unterdessen die Ansichten etwas geändert, und Lachner war nicht mehr der unansehnliche Musiker, dem man vorher durch Gleichgiltigkeit den Aufenthalt in der Hauptstadt Bayerns verleidet hatte. Auf Zureden des damaligen Hoftheater-Intendanten, Geheime Hofrath von Küstner, verweilte Lachner einige Tage in München und dirigirte seine D-moll-Sinfonie. Dieses Debüt brachte ihm sein späteres Engagement als Hof-Kapellmeister ein. Das Publikum Münchens war von dem Werke entzückt, man feierte den Komponisten, und in den maßgebenden Kreisen ward die Frage eifrig erörtert, ob es nicht vortheilhaft sei, ein Genie wie Lachner an die Bayern-Hauptstadt zu fesseln. Bereits damals begann man mit Lachner in Unterhandlungen zu treten, die wegen des Mannheimer Engagements noch nicht sofort, sondern erst im Jahre 1836 zur Reife gelangen konnten. Bis dahin war er an Mannheim durch Großherzogliches Dekret gebunden und hatte dort alle Hände voll zu thun, um seinen schweren Verpflichtungen gerecht zu werden. Denn man vertraute ihm die Leitung eines Orchesters an, welches stark in Verfall gerathen war und durch ihn wieder emporgerissen werden sollte Eine derartige reformatorische Thätigkeit ist aber bei jeder musikalischen Korporation undankbar, — in noch viel höherem Grade, wenn es der Reformator, wie Lachner, mit einem alten Stamme von festgesessenen Musikern zu thun hat, die nur ihr Gehalt verzehren, im Uebrigen aber herzlich Wenig leisten. Lachner griff mit der ihm innewohnenden eisernen Energie die Sache an, die Opposition kümmerte ihn nicht. So hat er in den zwei dornenvollen und undankbaren Jahren sein Ziel erreicht und konnte beim Ausscheiden dem Amts-Nachfolger, seinem Bruder Vincenz Lachner, eine gut geschulte Kapelle übergeben. — In diese Zeit fällt auch die Prämiirung der Sinfonia appassionata in C-moll seitens der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Staates mit dem ersten Preise. Die bedeutendsten Komponisten der Kaiserstadt an der Donau hatten das Richteramt verwaltet und Lachner unter vielen namhaften Bewerbern den Preis zugesprochen. Selbstredend fehlte es nicht an

energischen Widersprüchen, die sich namentlich im nördlichen Deutschland erhoben und gegen den „über Gebühr gepriesenen Symphonisten des Südens" herzogen. Das heftige Für und Wider, das sich über dem Haupte des würdigen Preisgekrönten erhob, hat Lachner manche bittere Stunde gebracht.

Im Jahre 1836 kam Lachner als Hof-Kapellmeister an der Hofkirche und dem Hoftheater nach München. Der an der Donau wie am Rhein so hoch gefeierte Meister wurde nicht allein von Seiten der Königl. Hofkapelle, sondern von allen Isar-Athenern mit begeisterten Ovationen empfangen. Hier fand Lachner endlich ein Feld, auf dem er nach vollster künstlerischer Intention wirthschaften konnte, wo er seinen genialen Bestrebungen freien Lauf lassen durfte. Die Münchener Hofkapelle hat von jeher im Rufe eines ausgezeichneten Instituts gestanden; trotzdem genügte sie dem Streber nicht, er wollte ihre Leistungsfähigkeit noch steigern. Und der Plan gelang! — Allerdings nicht durch unsinnige Proben-Pädagogik und drakonische Kapellmeister-Disziplin, sondern durch das eigene Beispiel, welches alle Anderen mit sich fortriß, und die Sicherheit seines Auftretens. Die jungen talentvollen Kräfte des Orchesters fühlten eine bisher ihnen fremde, mächtige Anregung, und Jedermann bot dem damals durch das Vertrauen des bayrischen Monarchen auf eine fast autokratische künstlerische Höhe gestellten Meister freudig die Hand zum einmüthigen Zusammenwirken. Es entspann sich zwischen Lachner und den Mitgliedern seiner Kapelle ein ähnliches Verhältniß, wie zwischen Franz Liszt und seinem engeren Schülerkreise. —

Aehnlich war es mit der Oper. Hier fand der Meister Manches verbesserungsbedürftig, namentlich hinsichtlich des Chores, den er denn auch sofort umgestaltete und neu schuf. „Gar bald stieg", so sagt Reißmann in seiner lebendig geschriebenen Skizze über Lachner, „die Münchener Oper, damals das Schooßkind der Intendanz und des Publikums, zu Achtung gebietender Höhe. Lachner's Sicherheit, energische Gedrängtheit und Ruhe der Probenführung gefiel den Mitgliedern der Kunst-Anstalt in hohem Grade; Liebe zur Sache drang rasch in Aller Leistungen, jeder Wink des neuen Dirigenten wurde verstanden und beachtet; es handelte sich von nun an nicht mehr um das „Ob", sondern um das „Wie" des Gebens. Fortan war und blieb die Leistung der Künstlerschaft, durchschnittlich wenigstens und so lange

nicht Laune und Ungeschick allzu störend dazwischen trat, eine vom innigsten Verständnisse des Autors durchdrungene, eine künstlerische." —

Hierzu kamen noch die großen und gefeierten „Konzerte der musikalischen Akademie", welche unter Lachner's Leitung von Neuem aufblühten. Dieselben bestanden schon seit dem Jahre 1811 und hatten es sich zur Aufgabe gemacht, umfangreichere Werke ernster Gattung dem Publikum vorzuführen. Das Institut, das in der Zeit nach seiner Gründung glänzende Siege erfochten hatte, war im Anfange der dreißiger Jahre durch allerlei Mißstände in Verfall gerathen. Während sonst das „Odeon" (in welchem eben diese Konzerte abgehalten wurden) gut besucht war, schreckten die Münchener vor der Mittelmäßigkeit der letzten Aufführungen zurück und die Frequenz ließ merklich nach. Lachner's Thatkraft und künstlerischer Meisterschaft gelang es binnen verhältnißmäßig kurzer Zeit, die Odeon-Konzerte zu einer nicht dagewesenen Höhe zu bringen. Wie in der Oper, so warf er sich auch hier auf die Pflege klassischer Musik und brachte Meister-Aufführungen Bach'scher, Händel'scher, Beethoven'scher, Mozart'scher und Haydn'scher Werke zu Stande. So kam es, daß sich der Besuch dieser Konzerte dermaßen steigerte, daß der Riesensaal des „Odeons" die Zuhörer nicht zu fassen vermochte. —

Den Zeitraum von 1836 bis zum Jahre 1852, dem Auftreten der neuen Wagner'schen Musikrichtung in München, füllt der Ruhm rastlosen Schaffens und künstlerischen Wirkens aus. Trotz der angreifenden Berufs-Geschäfte fand Lachner dennoch Zeit zum Komponiren. So verdanken wir denn jenen Jahren zunächst drei große Opern: „Alidia" (nach Edward Lytton Bulwers weltberühmtem Romane: „The last Days of Pompeji") ging im Jahre 1838 zum ersten Male in Scene; „Benvenuto Cellini" (auch „Der Guß des Perseus" genannt), 1848 aufgeführt, und 1842 „Katharina Kornaro", Königin von Cypern", große tragische Oper in 4 Akten. Trotzdem Lachner durch Berufs-Thätigkeit jeglicher Art nach seinem Einzuge in München vollauf beschäftigt war, hatte er doch die Zeit gefunden, neben einer großen Anzahl kleinerer Kompositionen diese drei Riesenschöpfungen dem erstaunten Kreise seines kunstsinnigen Volkes zu übergeben. „Alidia" gefiel trotz des wenig empfehlenswerthen Textes ihres musikalischen Inhalts wegen; die mit kühner Kraft zum Ausdruck gelangende Originalität mußte fesseln. Der Bei-

fall blieb bei jeder Wiederholung der gleiche. Trotzdem verschwand — mirabile dictu! — die Oper vom Repertoire, als eine der Primadonnen und der erste Tenor die Hofbühne verließen. — „Benvenuto Cellini" hatte sich ebenfalls eines ungetheilten Beifalls zu erfreuen. Trotzdem kam auch diese Oper bald vom Repertoire, weil — die damalige Intendanz und auch der Tondichter selbst einen unzeitigen und vielleicht nicht einmal bös gemeinten Scherz eines Lokalblattes zu ernsthaft aufnahm. Die Oper, welche ein unerschöpflicher Bronnen großartigster Ideen genannt werden kann, verschwand im Theater-Archiv, — ein (wie die kleine Biographie von Fritzsch sehr richtig bemerkt) unbegreiflicher Akt von Empfindlichkeit, eine Gattung künstlerischen Selbstmord-Versuches, der sich nie und nimmer rechtfertigen läßt. — „Katharina Kornaro" hat mehr Glück gehabt. Sie begründete Lachner's Weltruf als dramatischer Komponist und ging über sämmtliche größeren Bühnen des In- und Auslandes. Die Idee entstammt St. George's: „Reine de Cypres"; der Vorzüglichkeit des Textes verdankt Lachner nicht zum Mindesten seine Erfolge. Denn gerade im Libretto befanden sich die Mängel, welche man „Alidia" und „Benvenuto Cellini" vorhielt. „Es läßt sich nicht leugnen", sagt unser Gewährsmann, „daß die Dankbarkeit des gegebenen dichterischen Stoffes auch den Flug der Fantasie des Komponisten zu höheren Regionen hob, und daß in „Katharina Kornaro" die Leidenschaften mit starken und darum wirksameren Fresko-Farben gemalt sind. Als Musik im Allgemeinen haben alle drei Töchter der Lachner'schen Opernmuse auf gleiche Anerkennung Anspruch zu machen; speziell als dramatische Musik steht „Katharina Kornaro" höher und deren Wirksamkeit wird so lange eine unfehlbare sein, als Bühne und Orchester das vortreffliche, echt deutsche Werk mit so feinem Verständniß und mit so gutem Willen geben, als es in München bis jetzt der Fall gewesen ist. Wir sagen „mit gutem Willen", weil leider die Erfahrung lehrt, daß deutsche Bühnen gegen keine dramatischen Geistes-Erzeugnisse rückhaltender und mißtrauischer sich erweisen, als gegen die ihres eigenen, ihres deutschen Vaterlandes. — Die Wahl eines französischen Original-Libretto ward Lachner in der Zeit von „Katharina Kornaro's" Entstehen sehr übel aufgenommen, und gewisse deutsche Librettisten haben einen gewaltigen Lärm darüber angeschlagen. — Abgesehen davon, daß die Kunst der Dichtung und Komposition zu

ihrer ehelichen Verbindung weder Taufschein noch Heimaths-Zeugniß nöthig hat, weil sie hoch über allen gesetzlichen Konvenienzen und Landesmarken schwebt, so ist Lachner außer Schuld, weil genanntes Buch unmittelbar von der damaligen Münchener Intendanz acquirirt und bezahlt wurde, und die Arbeit des Komponisten eine ihm amtlich übertragene war." — Außer vielen anderen Werken jeglichen Genre's, entstand auch damals seine berühmte G-moll-Sinfonie (op. 100) neben der D-dur-Sinfonie Nr. 6 (op. 56) eines der besten Werke unseres Meisters. — Sie ist geist- und gedankenreich, nach Lachner's bekannten Grundsätzen bis in's kleinste Detail fein ausgearbeitet und noch heutigen Tags ein Repertoirstück. — Dieser G-moll-Sinfonie aber verdankt Lachner indirekt seine Ernennung zum General-Musikdirektor.

Von Wien aus war 1852 eine Einladung zur Direktion des genannten Werkes an unseren Meister ergangen, welcher derselbe gern Folge gab. Die Première gestaltete sich zu einer Huldigung der gesammten kunstsinnigen Bevölkerung Wien's. Selbst der Hof war enthusiasmirt und in der reuigen Erkenntniß, daß man durch Undankbarkeit eine eminente Kraft verloren habe, wurde Lachner nunmehr der Titel eines Kaiserlichen Hof-Kapellmeisters unter der Bedingung angeboten, daß er sich zum Bleiben in der Donaustadt entschlösse. Der Münchener Hof hatte hiervon unter der Hand Kenntniß erhalten; man war in Isar-Athen durch die drohende Möglichkeit eines Verlustes dieser unschätzbaren Größe außerordentlich bestürzt und paralysirte jene Offerte durch die Verleihung des General-Musikdirektors[9]) und einer namhaften Gehalts-Er-

9) „General-Musikdirektor" ist ein Titel, den Friedrich Wilhelm III., König von Preußen, im Jahre 1820 eigens für Spontini erfand, um diesen Tondichter auszuzeichnen, und charakterisirt die höchste Würde auf musikalischem Felde. Derselbe ist von deutschen Herrschern nur an die bedeutendsten in- und ausländischen Komponisten verliehen worden. Der König von Preußen bedachte außer Spontini im Jahre 1842 Mendelssohn und Meyerbeer mit demselben, der König von Bayern 1852 Franz Lachner, der Kurfürst von Hessen 1856 Louis Spohr, der König von Hannover 1860 Heinrich Marschner. Von allen diesen Herren ist Lachner als der einzige Träger des Titels eines General-Musikdirektors bis in unser Jahrzehnt geblieben. An Richard Wagner und Franz Liszt ist die hohe Würde leider nicht verliehen worden; Brahms und Bruch würden diejenigen sein, welche die nächsten Ansprüche geltend machen könnten.

höhung. — Außerdem machte ihn der König von Bayern zum Mitgliede des Ordens für Kunst und Wissenschaft, sowie zum Ritter des Verdienst-Ordens vom Heiligen Michael; früher schon hatte ihm der Großherzog von Hessen das Ritterkreuz des von Philipp dem Großmüthigen gestifteten hessischen Haus-Ordens, der Herzog von Koburg-Gotha das Ernestinische Ritterkreuz verliehen.

Trotz dieser Auszeichnungen, welche nur wenigen Sterblichen im Leben zu Theil geworden sind, wurde die Stellung Lachner's in München seit Anbeginn der sechziger Jahre eine unerquickliche. Der Stern Richard Wagner's war im Aufgehen begriffen, Bülow sekundirte seinem genialen reformatorischen Freunde wacker, und unter der rastlosen Arbeit dieser beiden Männer vollzog sich in München eine Kunst-Revolution, welche dem General-Musikdirektor bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für die Klassizität nicht behagte. Er war ein Charakter mit eisernem Willen, der mitten in jener modernen Strömung, die Alles mit sich fortriß, auf seinem alten Standpunkte fest verharrte. Unfähig, sich in die neue musikalische Denk- und Gefühlsweise hineinzufinden, verschmähte er es, durch eine Lüge dem Zeitgeiste zu huldigen. Als auch der Hof sich zur neuen Schule bekannte und für die Reform des Münchener Konservatoriums stimmte, merkte Lachner, daß er mit seinen Grundsätzen nichts mehr auszurichten vermöchte, vielleicht gar an maßgebender Stelle im Wege sei (vergl. den Aufsatz über Rheinberger). Bescheiden, wie jeder echte und wahre Künstler, zog er es vor, für seine Part zurückzutreten und erbat im Jahre 1865 seine Versetzung in den Pensionsstand. Nach langem Zögern bewilligte der König das Gesuch, indem er Lachner einen von Jahr zu Jahr verlängerten Urlaub ertheilte, der ihm die Möglichkeit geben sollte, jederzeit auf seinen alten Posten zurückzukehren.

Lachner hat aus leicht erklärlichen Gründen diese Möglichkeit nie benutzt; das Wagnerthum faßte in München immer tiefere Wurzeln und wählte gerade diese Stadt als Ausgangspunkt für die Verbreitung der musikalischen Reform, wie für die Gegenwart Bayreuth das Herz des Wagnerianismus geworden ist. — Unser Meister hat seinen Ruhestand nicht dazu benutzt, auf seinen Lorbeeren zu feiern, sondern rastlos weiter geschafft. Wenn einige Lexikographen (darunter auch Reißmann) von dem enthusiastischen Empfang, den das Münchener Publikum dem greisen Tondichter bereitet, sobald derselbe an der

Oeffentlichkeit erscheint, darauf schließen wollen, daß man sich damit in München auf einen antiwagnerianischen Standpunkt stellt, so finden wir das absurd. Reißmann sollte als eingefleischter Klassiker, wenigstens in reinen Informations-Werken, alle Propaganda für seinen einseitigen Standpunkt bei Seite lassen. Damit stellt er die edle Selbstlosigkeit und Bescheidenheit Lachner's nur in das ungünstige Licht musikalischer Partei-Politik. Ebenso objektiv wie das Münchener Volk in seiner Beurtheilung eines großen Meisters, war ja auch Bayern's König, der Wagner schwärmerisch verehrte und dabei den strengklassischen Lachner mit allen erdenklichen Auszeichnungen überschüttete, um ihn auf seinem Posten zu halten. —

Im Jahre 1872 wurde Lachner von der Münchener Universität zum Ehrendoktor ernannt. Von seinem 86. Geburtstage am 2. April 1889 nahmen fast sämmtliche Musik-Zeitungen des In- und Auslandes gebührend Notiz. Bis in sein höchstes Alter hinein ist er rastlos thätig geblieben, — das Urbild eines produktiven Genie's, welchem die Kunst mit ihrem Weihekusse zugleich die ewige Jugend verliehen zu haben schien. — — —

Was die Werke Franz Lachner's anlangt, so haben wir es wohl ausschließlich der Liebenswürdigkeit der Münchener Künstlerkreise zu verdanken, daß wir mit allergenausten und eingehendsten Angaben versehen worden sind. Ein auch nur einigermaßen vollständiges Verzeichniß der Lachner'schen Kompositionen ist bislang nirgends der Oeffentlichkeit übergeben worden; die Kataloge lieferten ein sehr unvollkommenes Resultat mit riesigen Lücken. Wir wendeten uns daher, wie wir es bei fehlenden Daten stets gethan haben, an den Autor selbst nach München. In der Voraussetzung aber, daß der greise General-Musikdirektor sich schwerlich der immerhin mühevollen Arbeit unterziehen würde, schrieb Verfasser in der gleichen Angelegenheit an Herrn Hof-Kapellmeister Josef Rheinberger, diesen um seine Unterstützung bittend. Rheinberger antwortete mit der seiner Liebenswürdigkeit entsprechenden Präzision und schrieb:

„München, den 30. Dezember 1889.

Sehr geehrter Herr!

Durch die von Ihnen erwähnte Widmung Ihres verdienstvollen Buches fühle ich mich sehr geehrt und nehme sie bestens dankend an. In Betreff Lachner's habe ich zu berichten: Einer

seiner Freunde, der auch mir befreundete Herr Regierungsrath Franz Stetter (Hildegardstraße $1^{1}/_{2}$ dahier) unternahm es vor ein paar Jahren, unter großen Schwierigkeiten eine Gesammt-Zusammenstellung der Lachner'schen Werke aufzunotiren; ich erinnerte mich dessen, begab mich zu ihm und ersuchte ihn, Ihnen (mit Lachner's Erlaubniß) eine Kopie des Verzeichnisses zu übermachen. Herr Stetter versprach, Ihrem Wunsche nachzukommen, und ich überließ ihm Ihr Schema zur Ausfüllung und direkten Zusendung. Ohne diesen Zufall wäre es wohl unmöglich geblieben, Ihren Wunsch zu erfüllen.

Mit den besten Gratulationen zum Jahre 1890

in Hochachtung

Ihr ganz ergebener

Josef Rheinberger."

Verfasser wendete sich nunmehr an Herrn Regierungsrath Stetter, ihm im Voraus für seine Liebenswürdigkeit dankend. Drei Wochen später ging das umfangreiche Verzeichniß zugleich mit einem Briefe Stetter's ein, dessen Publikation uns der Schreiber in Rücksicht auf seinen hochinteressanten Inhalt gewiß gern gestatten wird:

„München, am 15. Januar 1890.

Sehr geehrter Herr!

Bei Empfang Ihrer liebenswürdigen Zeilen vom 3. Januar d. J. war ich auf Veranlassung meines verehrten Freundes Rheinberger bereits damit beschäftigt, das Verzeichniß der Lachner'schen Werke, zu welchem ich eine Vorarbeit besitze, für Sie zurechtzustellen. Weihnachts- und andere Geschäfte, dann die widrige Influenza haben mich etwas behindert und so bin ich erst nach Neujahr dazu gekommen, die Sache weiter zu verfolgen.

Auch Altmeister Lachner, den ich noch persönlich angegangen habe, ist durch Ihre liebenswürdigen Gesinnungen sehr erfreut und hat mich gebeten, die Sache, die ihm selbst am Herzen liegt, aber mannigfache Schwierigkeiten macht, für ihn zu erledigen, — Ihnen aber, hochgeehrter Herr, seine besten Grüße zu übermitteln. (Fünf Tage vor seinem plötzlichen Tode! D. Verf.)

Da wären wir nun bei den Schwierigkeiten. In jener Weise, wie Sie sich die Sache dachten, läßt sich Ihr Wunsch nicht leicht erledigen. Bei der vielfachen Verwirrung, unterbrochenen Reihen-

folge und theilweisen Doppel-Nummerirung, die unter den Lachner'schen Opuszahlen in Folge allzugroßer Sorglosigkeit des Autors in dieser Beziehung herrscht, glaube ich Ihnen nicht besser dienen zu können, als wenn ich Ihnen das anruhende, viertheilige Verzeichniß übersende, für dessen ganz vollständige und unbedingte Richtigkeit ich indessen ungeachtet allen darauf verwendeten Fleißes nicht unter allen Umständen einstehen kann. Ergiebt sich mir die nöthige dienstfreie Zeit, so werde ich dasselbe vielleicht später noch einmal verbessern und vervollständigen; dermalen ist es mir leider nicht möglich. Schwerwiegende Unrichtigkeiten sind indessen auch jetzt wohl kaum darin zu finden.

Die kleine Biographie über Fr. Lachner, welche im Verlage von E. W. Fritzsch in Leipzig erschienen ist, werden Sie (neben den Artikeln der Leipziger „Musik-Zeitung" und der Tonger'schen [„Neuen] Musik-Zeitung") ja wohl kennen; sie ist, soweit rein Biographisches in Frage kommt, gut, in Bezug auf die Werke unvollständig. Unrichtig ist auch häufig das Geburtsjahr angegeben; dasselbe ist 1803, nicht 1804, wie ich durch Mittheilung aus der Pfarr-Matrikel von Rain nachweisen kann.

Schließlich erlaube ich mir noch Eins beizufügen, was Sie vielleicht interessiren wird: Moritz von Schwind[10]), der langjährige, intime Freund Fr. Lachner's, hat auf einer 6—8 Meter langen Rolle eine humoristische Lebens-Beschreibung des Letzteren, reichend bis 1862, in köstlich meisterhafter Weise gezeichnet, welche u. A. auch auf der vorjährigen Jubiläums-Ausstellung dahier ausgestellt war, dortselbst aber leider zu wenig unter dem Vielen beachtet wurde. Diese Illustration ist gleich wichtig für die Biographie Lachner's, wie für diejenige Schwind's, da sie des letzteren Meisterschaft, mit wenig Strichen die Situation in künstlerischer Weise zu erklären, so recht deutlich zeigt.

---

10) Die Freundschaft Lachner's zu Moritz von Schwind datirt aus den Jahren 1822—26. Damals weilte der Meister, wie man weiß, in Wien, dessen hervorragende Geistesgrößen, neben Beethoven, Schubert, Stadler, Streicher u. A. auch Grillparzer, Lenau, Anastasius Grün, Feuchtersleben und Schwind, den näheren, anregenden Umgang mit Lachner aufsuchten. Der geniale Maler Moritz von Schwind ist einer der treuesten und langjährigsten Freunde des Altmeisters gewesen.

Doch ich habe Ihnen vielleicht nur Bekanntes mitgetheilt und Ihre Zeit schon zu lange in Anspruch genommen. Sollten Sie einmal wieder nach hierher kommen und einen Augenblick frei haben, würde ich mich sehr freuen, Ihre persönliche Bekanntschaft machen zu können. Einstweilen geharre ich mit vorzüglicher Hochachtung

ganz ergebenst

Fr. Stetter,

Königlicher Regierungsrath."

Indem wir hiermit nochmals den Münchener Herren für ihr beispiellos freundliches Entgegenkommen, namentlich aber Herrn Stetter für den großen Dienst danken, den er mit uns der ganzen kunstsinnigen Welt erwiesen hat, veröffentlichen wir nachstehend das Verzeichniß über die gedruckten und ungedruckten Werke des Altmeister's Franz Lachner[11]):

I. Werke, welche mit Opuszahlen erschienen sind:

op. 8. **Rondeau brillant** für Klavier in Es (Wien 1824). Mechetti-Wien.

op. 12. **Introduktion und Variationen** für Klavier und Horn oder Cello in F (Wien 1824). Ebenda.

op. 14. **Große Sonate** für Klavier und Cello in A (Wien 1824). Ebenda.

op. 15. **Introduktion und Variations brillants** für Klavier in Es (Wien 1823). Ebenda.

op. 17. **Rondeau brillant** für Klavier in D-moll (Wien 1825). Ebenda.

op. 20. **Große Sonate** für Klavier zu 4 Händen in C-moll (Wien 1826). Diabelli-Wien.

op. 21. **Erstes Notturno** für Klavier
op. 22. **Zweites Notturno** für Klavier } (Wien 1826). Ebenda.

op. 23. **Morgen-Hymne** für 4 Singstimmen und Harmonium in E (Wien 1832). Ebenda.

op. 25. **Große Sonate** für Klavier in F (Wien 1825). Penauer-Wien.

op. 26. **Drei Scherzi** für Klavier zu 4 Händen (1829). Diabelli-Wien.

op. 28. **Waldklänge.** 3 Lieder für 1 Singstimme mit Klavier und 1 Instr.: „Waldvöglein" 2c. (1830). Ebenda.

op. 27. **Neuer Frühling**, Wanderer-Gebet, Ihr Traum, Fragen für 1 Singst., Klavier und 1 Inst. (1830). Ebenda.

---

11) Die in Parenthese beigefügten Zahlen bedeuten das Entstehungsjahr der Tondichtung. Betreffs der fehlenden Opus-Zahlen wolle man sich in den Abschnitten II, III und IV informiren; dasselbe gilt von den fehlenden Sinfonien 2c.

op. 29. Serenata für 4 Celli in G (1829). Mecchetti-Wien.
op. 30. Drei Lieder: Herbst, Verlangen ꝛc. für 1 Singst., 1 Inst. und Klavier (1830). Diabelli-Wien.
op. 31. Die vier Menschenalter, Kantate für Soli, Chor und Orchester (1829). Ebenda.
op. 32. Erste große Sinfonie für Orchester in Es (1828). Ebenda.
op. 33. Sängerfahrt. Drei Hefte Lieder mit Klavier nach Heine'schen Dichtungen (1831). Haslinger-Wien.
op. 34. Drei Lieder mit Klavier und Cello: Der Ball auf dem Kirchhof ꝛc. (1831). Mecchetti-Wien.
op. 35. Zwölf Gesänge für 1 Singst. mit Klavier: Frauenliebe ꝛc. (1830). Ebenda.
op. 36. Drei Gesänge für Bariton, Klavier und Cello (1830). Ebenda.
op. 37. Des Sängers Feierstunden. Zehn Lieder mit Klavier (1832). Diabelli-Wien.
op. 39. Sonate für Klavier zu 4 Händen in F (1832). Ebenda.
op. 40. Sternenkranz für 4 Männerstimmen (1828). Ebenda.
op. 41. Dritte große Sinfonie für Orchester in D-moll (1834). Ebenda.
op. 48. Deutsche Gesänge für 2 Singstimmen (1835). Schott-Mainz.
op. 49. Sechs deutsche Gesänge für 1 Singst.: Die Ilse ꝛc. (1836). Ebenda.
op. 51. Zwei geistliche Lieder: Am Charfreitage ꝛc. (1835). Heckel-Mannheim.
op. 52. Fünfte große Sinfonie (Sinfonia appassionata) für Orchester in C-moll (Wien 1836). Haslinger-Wien.
op. 52. Missa solennis mit Orchester (Wien 1829). Falter-München.
op. 54. Sechs deutsche Gesänge für Bariton. 2 Hefte (1838). Klemm-Leipzig.
op. 56. Drei deutsche Gesänge für 1 Singst.: In der Ferne ꝛc. (1837). Aibl-München.
op. 56. Sechste große Sinfonie für Orchester in D (1837). Haslinger-Wien.
op. 57. „Laute Liebe" für 1 Singstimme (1838). Ebenda.
op. 58. „Erhörung", Lied mit Horn oder Cello und Klavier (1838). Ebenda.
op. 59. „Frauenlieb' und Leben", wie vor. (1838). Ebenda.
op. 60. „Der Sturm"- für 4 Männerstimmen (1829). Mecchetti-Wien.
op. 61. „Beim Sonnen-Aufgang": Der Kirchhof, Abschied für 2 S. T. u. B. (1841). Hofmeister-Leipzig.
op. 62. Vier deutsche Lieder für 1 Singst.: Vorüber ꝛc. (1840). Müller-Rudolstadt.
op. 63. Drei Lieder mit Klavier: Vöglein mein Bote ꝛc. (1840). Ebenda.
op. 64. Drei Gesänge f. 4 Männerst. I. Heft (1841). Falter-München.
op. 65. do. II. Heft do.
op. 66. do. III. Heft do.
op. 67. Festlied für Männerstimmen [in Steigerbergers Sammlung] (1841). Ebenda.
op. 70. Drei Lieder für 1 Singst. mit Klavier: Der Himmel ꝛc. (1841). Müller-Rudolstadt.

op. 71. Drei Gesänge für Männerchöre: Die Elemente der Liebe ꝛc. (1841) Schott-Mainz.
op. 71. „Katharina Kornaro". Große Oper. Partitur u. Stimmen (München 1841). Ebenda.
op. 72. Sechs Lieder mit Klavierbegl. (Februar 1843). Müller-Rudolstadt.
op. 75. Quartett Nr. I. für Streichinstr. in H-moll (April 1843). Schott-Mainz.
op. 76. Quartett Nr. II. do. in A (Januar 1843). Schott-Mainz.
op. 77. Quartett Nr. III. do. in Es (Februar 1843). Ebenda.
op. 76. Drei Lieder mit Klavier: An die Grille ꝛc. (1843). Müller-Rudolstadt.
op. 77. Drei Lieder mit Klavier von Rückert: Die Kinder ꝛc. (1843). Ebenda.
op. 77. Drei Gesänge für 3 Sopranst. mit Klavier (1844). Schott-Mainz.
op. 78. Drei Gesänge für 1 Stimme: Ich muß hinaus ꝛc. (1846). Ebenda.
op. 79. Vier Gesänge für 4 Männerst.: Im Winter ꝛc. 2 Hfte. (1846). Ebenda.
op. 80. Drei Gesänge für 3 Sopranst. mit Klavier. II. Heft (1845). Ebenda.
op. 80. Drei Gesänge do. III. Heft (1846). Ebenda.
op. 81. Sieben Lieder mit Klavier: Zwölf Freier, die Waise ꝛc. (1846). Haslinger-Wien.
op. 81. Vier Lieder mit Klavier: Errathene Liebe ꝛc. (1846). Schott-Mainz.
op. 82. „Seit ich ihn gesehen" mit Klavier und Clar. oder Cello (1846). Ebenda.
op. 83. Sechs Kinderlieder mit Klavier. I. Heft (1846). Ebenda.
op. 84. Sieben Lieder für Baß mit Klavier (1847). Ebenda.
op. 85. Der 63. Psalm für 4 Frauenst. mit Harfe oder Klavier (1847). Ebenda.
op. 86. Drei Gedichte von Rückert für 2 Singst.: Tanzlied ꝛc. (1846). Ebenda.
op. 88. Vier Quartette für gemischte Stimmen: Frühling ꝛc. (1846). Ebenda.
op. 89. Des Kriegers Gebet. Männerchor mit Instrumentalbegl. (1840). Ebenda.
op. 91. Der 133. Psalm für 4 Frauenstimmen (1842). Ebenda.
op. 92. Messe für 2 Singst. und Orgel (1838). Ebenda.
op. 93. Zwei Gedichte von Drechsler und ein Gedicht von Hoffmann für Männerchor und Orchester (1848). Ebenda.
op. 94. Drei Gedichte von Hoffmann von Fallersleben für 4 Männerst. (1848). Ebenda.
op. 95. Sechs Kinderlieder mit Klavier. II. Heft (1848). Ebenda.
op. 96. Sängerfahrt für 1 Singst. mit Klavier. 3. Lief. (1850). Ebenda.
op. 97. Sechs Duetten für 2 Singst. mit Klavier: Die Kinder ꝛc. (1850). Ebenda.
op. 98. Sechs Kinderlieder für 1 Singst. mit Klavier. III. Heft (1850). Ebenda.

op. 99. Drei Kanon für Frauenst. mit Klavier (1853). Ebenda.
op. 100. Achte große Sinfonie für Orchester in G-moll (1850). Ebenda.
op. 101. Drei Lieder für Alt mit Klavier: Der Müden Abendlied ꝛc. (1850). Ebenda.
op. 102. Drei Psalmen für 2 Chöre (1854). Ebenda.
op. 103. Festgesang zur Mozart-Feier mit Harmonie-Musik (1856). Ebenda.
op. 104. Siegesgesang aus der „Hermannsschlacht". Männerchor mit Orchester (1856). Aibl-München.
op. 105. Drei Terzette für Frauenst. mit Klavier: Gute Nacht ꝛc. (1856). ~~Schott-Mainz.~~ Aibl, München.
op. 106. Sechs Duetten für Sopran und Alt mit Klavier, Gedichte von Koch (1851). Ebenda.
op. 106. Sechs Lieder für Baß mit Klavier (1856). Klemm-Leipzig.
op. 107. Vier Gedichte von L. Koch für 2 Soprane, Tenor und Baß: „Morgen ꝛc." (1849). Schott-Mainz.
op. 108. Drei Quartette für Frauenst.: Die Sonne ist erschienen ꝛc. (1849). Ebenda.
op. 109. Sechs Klavierstücke, Lieder ohne Worte (1856). Ebenda.
op. 110. Zwölf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. 3 Hfte. (1858). Rieter-Biedermann-Leipzig.
op. 111. Zwölf Lieder für 1 Singst. mit Klavier. Dichtungen von Geibel (der Königin Marie gewidmet). 3 Hefte (1860). Schott-Mainz.
op. 112. Sturmes-Mythe für Männerchor und Instrumentalbegl. (1861). Schmitt-Nürnberg.
op. 113. Erste Suite für großes Orchester in D-moll (1861). Schott-Mainz.
op. 114. Drei Chöre für Männerst.: Kanon, Abendfeier ꝛc. (1862). Ebenda.
op. 115. Zweite Suite für großes Orchester in E-moll (1862). Ebenda.
op. 116. Vier Gesänge für 1 Singst. mit Klavier (Fräulein Edelsberg gewidmet. 1863). Ebenda.
op. 117. Der 150. Psalm für Männerst. und Orchester (1866). Ebenda.
op. 118. Bundeslied von Th. Heigel für Männerst. und Blasinstr. (1866). Siegel-Leipzig.
op. 119. Drei Quintette für Sopran, Alt, Tenor und 2 Bässe (1850). Schott-Mainz.
op. 120. Quartett Nr. IV. für Streich-Instrumente in D-moll (1849). Ebenda.
op. 121. Quintett für Streich-Instrumente in C-moll (1833). Ebenda.
op. 122. Dritte Suite für großes Orchester in F (1864). Ebenda.
op. 123. Festlied von W. Müller für Männerchor u. Harm. (1866). Ebenda.
op. 128. Drei Lieder für Männerst.: Tanzlied ꝛc. (1866). Glaser-Schleusingen.
op. 129. Vierte Suite für großes Orchester in Es (1865). Schott-Mainz.
op. 130. Messe für 2 Chöre und Solo (1853). Ebenda. F-Dur
op. 131. Zwei Motetten: Diffusa est ꝛc. (1856). Ebenda.
op. 132. „Ave Maria" für Sopran mit kleinem Chor u. Streichinstr. (1867). Ebenda.

op. 133. „Ave Maria“ für Alt, 2 Viol., 2 Celli ꝛc. in G (1863). Ebenda.
op. 134. Sechs Lieder für 1 Altstimme mit Klavier (1867). Ebenda.
op. 135. Fünfte Suite für großes Orchester in C-moll (1868). Ebenda.
op. 136. „An die Nacht“ für 4 Männerst. (1869). Ebenda.
op. 137. Gebet für 1 Singst. mit Instrumentalbegl.: Herr, den ich tief ꝛc. (1867). Ebenda.
op. 137. Dasselbe (1873). Kistner-Leipzig.
op. 138. Variationen für Klavier zu 4 Händen über ein Originalthema in E-moll (1868). Ebenda.
op. 139. Quintett Nr. I für Klavier und Streichinstr. in C-moll (1868). Ebenda.
op. 140. Abendfeier für Männerchor und Orchester (1869). Schott-Mainz.
op. 140. Suite für Klavier und Violine in A-moll (1869). Seitz-Leipzig.
op. 141. Vier Terzette für 2 Tenöre und Baß, Solo und Chor (1869). Ebenda.
op. 142. Suite für Klavier in C-moll (1868). Ebenda.
op. 143. Festmarsch für Blech-Instrumente (1868). Schott-Mainz.
op. 145a. Quintett Nr. II für Klavier und Streichinstr. in A-moll (1869). Ebenda.
op. 145. Leichte Terzette für Frauenst. und Klavier (1867). Ebenda.
op. 146. Requiem für Solo, Chor und Orchester (1856). Seitz-Leipzig.
op. 150. Sechste Suite für großes Orchester in C (1871). Schott-Mainz.
op. 152. Sechs Lieder für Alt und Klavier: Frohe Lieder ꝛc. (1871). Seitz-Leipzig.
op. 154. „Stabat mater“ für Solo und Chorstimmen (1856). Kistner-Leipzig.
op. 155. Missa a 4 voci in D-moll (1844). Ebenda.
op. 156. Oktett für Blasinstr. in B (1850). Ebenda.
op. 159. „Stabat mater“ für 2 Frauenst. und Orchester (1870). Senff-Leipzig.
op. 160. Elegie für 5 Celli in Fis (1834). Ebenda.
op. 161. Der 30 Psalm für Sopran mit Orchester (1852). Kistner-Leipzig.
op. 162. „Ave Maria“ für Sopransolo mit Chor und Streichinstrumentalbegl. in F (1872). Forberg-Leipzig.
op. 163. Der 26. Psalm für Baß mit Orchester (1851). Ebenda.
op. 169. Quartett Nr. V für Streichinstr. in G (1849). Schott-Mainz.
op. 165. „Makte imperator“, Chor für Männerst. mit Instrumentalbegl. (1849). Glaser-Schleusingen.
op. 166. Abend-Elegie für Tenor, Violine und Orgel (1849). Forberg-Leipzig.
op. 167. Drei Gesänge für 4 resp. 5 Männerstimmen: Maiwein, Liebeskalender und Jung Volker (1874). Seitz-Leipzig.
op. 168. „Stabat mater“ für 2 Frauenst. und Begleitung von Streichinstrumenten oder der Orgel (1874). Aibl-München.
op. 169. Neun Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß: Abendlied, Mitternacht, Liederlust, Wacht auf, So oder so, Gebet, Abendfeier, Fastnacht ꝛc. (1874). Forberg-Leipzig.

op. 170. Ball-Suite für großes Orchester: Polnische Mazurka, Walzer, Intermezzo, Dreher, Lance (1874). Kistner-Leipzig.
op. 62. Introduktion und Fuge für Orgel oder Klavier zu 4 Händen in D-moll (Baden bei Wien 1826). Forberg-Leipzig.
op. 172. Sechs Klavierstücke in H, G, E, As, F, Des zu 2 Händen (1875). Kistner-Leipzig.
op. 173. Streich-Quartett Nr. VI in E-moll (1849). Schott-Mainz.
op. 175—77. Drei Orgelsonaten in F-moll, C-dur und A-moll (1876). Aibl-München.
op. 169. Streich-Quartett Nr. VII in G-dur (1876). Schott-Mainz.
op. 178. Vier Gesänge für 3 Frauenst. mit Klavier. Aibl-München [12]).
op. 178. Vier Gesänge für 2 Frauenst. mit Klavier. Breitkopf & Härtel-Leipzig.
op. 179. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Dichtungen von Felix Dahn. Ebenda.
op. 179. „Hornes-Klänge" für Männerchor und Blechinstr. Conrad Glaser-Schleusingen.
op. 180. „Martini-Kirchweih" für Bariton-Solo und Männerchor. Ebenda.
op. 181. „Kriegs-Gesang" von Freiligrath für Männerchor und Orchester. Ebenda.
op. 186. Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß aus „Maikäferiade". Breitkopf & Härtel-Leipzig.
op. 187. Sechs Gesänge für 4 Frauenst. ohne Begleitung. Ebenda.
op. 190. Siebente Suite für großes Orchester in D-moll. Schott-Mainz.
op. 191. Drei Solo-Quartette für Männerstimmen. Datterer-Freising in Schmid's Sammlung.

II. Werke, welche ohne Opuszahlen im Druck erschienen sind:

(Die Opuszahlen stehen nicht auf den Ausgaben, sondern sind vom Komponisten angegeben.)

1. Rondeau brillant für Klavier in A-moll. op. 1 (Wien 1823). Mecchetti-Wien.
2. Große Sonate in Fis-moll für Klavier. op. 2 (1824). Ebenda.
3. Momento capriccioso für Klavier zu 4 Händen. op. 3 (1824). Ebenda.
4. Rondeau brillant in H-moll für Klavier. op. 4 (1824). Perauer-Wien.
5. Drei Lieder mit Klavier. op. 5 (1824). Gombart-Augsburg.
6. Lieder in der „Modezeitung." op. 7 (1824). Schick-Wien.
7. „Das nächtliche Lied." op. 9 (1824). Mecchetti-Wien.
8. Fantasie für Klavier u. Horn. op. 11 (1824). Gombart-Augsburg.
9. „Der Soldat allein", Lied für Klavier (1826). Diabelli-Wien.
10. Kavatine zu „Faust" mit Klavier (1826). Ebenda.
11. Grand marche heroique für Klavier (1825). Perauer-Wien.
12. Favorit-Walzer für Klavier über ein Thema (1826). Ebenda.
13. Grand marche heroique für Klavier zu 4 Händen [Krönungs-Marsch]. op. 24 (1826). Ebenda.
14. „Der Orgel Wiederhall", 2 Lieder (1827). Haslinger-Wien.
15. „Der Knabe vom Berge" für 1 Singst. und Klavier. op. 27 (1829). Schick's Modenzeitung.

12) Nachfolgende Werke sind in der Zeit von 1876—1885 entstanden.

16. Variationen für Fagott mit Orchesterbegl. (1829). Breitkopf & Härtel-Leipzig.
17. „Liebster nur dich sehen“ für 1 Singst. op. 47 (1835). Heckel-Mannheim.
18. „Der Sänger am Rhein“, 6 Lieder mit Klavierbegl. op. 59 (1835). Ebenda.
19. Zwei Lieder: Angelika und Ihr Name (1837). Diabelli-Wien.
20. „Fern oder Nah“, Lied mit Klavier (1838). Schott-Mainz.
21. „Leichter Sinn“ von Heine für 1 Singst. (1838). Müller-Rudolstadt.
22. Der 134. Psalm für 8 Singst. ohne Begl. (1840). Spehr-Braunschweig.
23. „Lied des Minnesängers“ für 1 Singstimme (1838). Müller-Rudolstadt.
24. „Die Grillen“, Lied für 1 Singst. (1840). Ebenda.
25. Zwei Romanzen aus „Alidia“ für Gesang und Klavier (1838). Falter-München.
26. Kleine Fantasie für Klarinette über die Barkarole aus „Katharina Kornaro“ (1841). Aibl-München.
27. „Ich wandelte unter den Bäumen“, Lied für 1 Singst. mit Klavier (1843). Müller-Rudolstadt.
28. Der 120. Psalm für 2 Sopranst. und Alt (1843). Mecchetti-Wien.
29. Sechs Lieder mit Klavier (1843). Müller-Rudolstadt.
30. „Der Sklave“, Lied mit Klavier (1852). Schubert-Hamburg.
31. Quartett für 4 gemischte Stimmen. op. 102 (1841). Cotta-Stuttgart.
32. „Das Blümchen am Fahrwege“, — „Der Vater am Christ-Abend“, zwei Lieder mit Klavier (1858). Payne's Album.
33. „Der Ostermorgen“, Lied mit Klavier (1861). Cotta in Starks Album.
34. Marsch für Klavier in Es. op. 137 (1863). Illustrirte Zeitung.
35. „Hoch Deutschland!“ in H. op. 147 (1863). Gartenlaube-Leipzig.
36. „Frühlings-Glaube“ für Männerchor. op. 148 (1863). Schmitt's Sänger-Album-Nürnberg.
37. Ein geistliches Abendlied für 4 Stimmen. op. 149 (1863). Weber-Album-Dresden.
38. „Hark the vesper hymne“, Lied für Männerst. op. 153 (1860). Schott-Mainz.
39. „Schneeglöckchen's Trauergeläute“ von Müller f. 1 Singst. (1860). Kahnt-Leipzig.
40. Zigeuner-Lied von Goethe für Baß-Solo und Chor mit Klavier. op. 151 (1868). Schott-Mainz.
41. „Im Winter“, Lied von Geibel für 1 Singst. op. 157. Heimgarten-München.
42. Kriegslied für Männerst. in Es: „Schutz und Trutz.“ op. 158. Franz Lipperheide.
43. Präludium und Fuge für Orgel. Mozart-Album bei Kahnt-Leipzig.
44. Zwei Arien zur Oper „Fiorella“ für Tenor und Bariton (1826). Diabelli-Wien.
45. Arie zu „Fra Diavolo“ für Tenor (1826). Ebenda.
46. Lied für Alt mit Klavier. Tonger's Musikzeitung.

III. Werke, welche vom Komponisten an Verleger abgegeben wurden, aber noch nicht erschienen sind:

1. Große Sonate für Klavier in A-moll. op. 6 (1824). Gombart-Augsburg.
2. Variationen für Klarinette und Horn über die „Forelle". op. 10 (1824). Mecchetti-Wien.
3. Zweite große Sinfonie für Orchester in F. op. 44 (1833). Diabelli-Wien.
4. „Moses", Oratorium für Soli, Chor und Orchester. op. 45 oder 50 (1833). Ebenda.
5. Vierte große Sinfonie für Orchester in E. op. 46 oder 54 (1835). Ebenda.
6. Sechs Vesper-Psalmen für 4 Stimmen mit Orgel, I. Heft. op. 73 (1846). Schott-Mainz.
7. Sechs Vesper-Psalmen do. II. Heft. op. 74 (1846). Ebenda.

IV. Unveröffentlichte Manuskripte:

1. „Die studierende Jugend an das Vaterland." Chor (1818).
2. „Entzückung" von Hölty für 4 Männerst. (1822).
3. Patriotischer Chor von Seidl (1823).
4. Erster Satz einer Sinfonie in C-moll (1824).
5. Großes Sextett in Es-dur (1824).
6. Fischerlied aus „Hermann's Tod" von Klopstock (1824).
7. „Elementen-Weihe" von Seidl für 4 Singst. und 4 Waldhörner (1825).
8. Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in F (1826).
9. Konzertino für Fagott mit Orchester (1826).
10. Rondeau für Fagott mit Orchester (1826).
11. Allegretto für Klavier und Cello (1826).
12. Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (1827).
13. Gesang für Männerst. und 4 Waldhörner (1827).
14. Missa in D-moll mit Orchester (1827).
15. Graduale und Offertorium in D (1827).
16. Graduale und Offertorium in Es (1827).
17. Offertorium für Sopran in E (1827).
18. „Die Bürgschaft", große Oper in 3 Akten (1827).
19. Großes Trio für Klavier, Violine und Cello in E (1828).
20. Großes Konzert für Harfe in C-moll (für Fr. von Eichthal geschrieben. 1828).
21. Missa in C-moll mit Orchester (1828).
22. Quartett für Streichinstr. in Es (1829).
23. Großes Konzert für Harfe in Es (für Fr. von Eichthal geschrieben. 1829).
24. Fuge und Präludium in F (1829).
25. Drei Präludien für die Orgel (1829).
26. Ouvertüre, Entreakt und Chöre zum Schauspiel „Kanossa" (für das Burgtheater in Wien geschrieben. 1829).
27. Trio für Klavier, Klarinette und Horn in E (1830).
28. Hymne für die Synagoge in Wien (1830).

29. Gelegenheits-Kantate von Grillparzer für Fröhlich [13]) in Wien (1831).
30. Trio für Klavier, Viola und Cello in C-moll (1832).
31. Andante für 4 Hörner, 2 Klarinetten und Trompeten in As (1832).
32. Dasselbe do. do. in G-moll (1832).
33. Kantate von Grillparzer zur Eröffnung des Musik-Vereins in Wien (1832).
34. Chor für das Maifest in Mannheim mit Harmonie-Musik (1832).
35. Ouvertüre für großes Orchester in F (1833).
36. Fantasie für das Klavier in C-moll, Fräulein Bils [14]) gewidmet (1834).
37. Fuge für Klavier zu 4 Händen in F-moll (1834).
38. Sechs Gesänge mit Klavierbegleitung (1834).
39. Gesänge für 3 Sopranst. mit Klavier (1835).
40. Fantasie für Klavier in F-moll, Frau von Handley gewidmet (1836).
41. Fuge für die Orgel in G-moll (1836).
42. Graduale und Offertorium für 4 Stimmen (1836).
43. Offertorium in C (1836).
44. Vier Gesänge für Männerstimmen (1836).
45. Fuge in F (1837).
46. Missa zu 4 Stimmen in A-moll (1837).
47. Psalm für die Synagoge in München (1837).
48. „Alidia", große romantische Oper (1838).
49. „Elegie in Form einer Sinfonie VII in D-moll (1839).
50. „Te Deum laudamus für 4 Singstimmen (1839).
51. „Der Sänger und die Hirten" für 2 Stimmen mit Klavier (1839).
52. „Begeisterung für die Kunst", vierstimmiges Lied mit Blasinstr. für das Kornelius-Fest (1840).
53. Zwei Lieder für den Albrecht Dürer-Zug mit Trompeten und Waldhörnern (1840).
54. „Regina coeli" für die Hofkapelle (1840).
55. Festspiel zur Vermählung der Prinzessin Adelgunde (1842).
56. Zwei Chöre für Männerst. mit Begleitung der Blechinstrumente zur Feier der Schlacht von St. Jakob (1844).
57. Sechs Vesper-Psalmen für 4 Singst. mit Orgel (1846).
58. Graduale: „Omnes ad Saba" (1846).
59. Offertorium: „Reges Taras" (1846).
60. Drei Duette für 2 Sopranstimmen (1846).
61. Vier Lieder mit Klavierbegleitung (1846).

---

13) Wahrscheinlich die bekannte Pianistin und Sängerin Nanette Fröhlich, welche seit dem Jahre 1819 als Gesangslehrerin am Wiener Konservatorium wirkte.

14) Margarethe Bils war die Tochter des berühmten, 1757 zu Lengfurt am Main geborenen, 1821 als Hofmusiker und Hoforganist des Fürsten von Speier in Karlsruhe verstorbenen Pianisten Franz Bils. Margarethe ist die beste Schülerin, die aus der Schule Bils' hervorging, machte mit ihrem Vater zahlreiche Konzertreisen nach Oesterreich und Deutschland und wurde stets mit beispiellosem Enthusiasmus empfangen.

62. Drei Lieder für Tenor: Mein Herz ist am Rhein, Wasserrose, Spielmanns-Lied (1846).
63. „Benedicat“, Hymne für Alt, 2 Tenöre und Baß (1848).
64. „Benvenuto Cellini“ oder „Der Guß des Perseus.“ Große Oper (1848).
65. Drei Amaranth-Lieder (1849).
66. Drei Lieder (1849).
67. Fünf Lieder für Bariton mit Begleitung des Cello's und Klavier's (1851).
68. „Der Liebe Leichenbegängniß“ von Heine mit Klavierbegl. (1851).
69. Musik zu „König Oedipus“ von Sophokles (1852).
70. Offertorium für 4 Singstimmen (1853).
71. Graduale für 4 Singst. in D. (1853).
72. Graduale a due chori (1853).
73. Fest-Ouvertüre für großes Orchester in Es (1854).
74. Rezitative zu „Medea“ von Cherubini (1854).
75. Sechs Fugen (1855).
76. Sechs Präludien (1856).
77. „Popule meus“ (1856).
78. Responsorien (1856).
79. Eine Motette für die Charwoche (1856).
80. Graduale: Salvos fac &c., für 2 Sopran- und 2 Altstimmen (1857).
81. Offertorium: Bonum est &c. für desgl. (1857).
82. Messe für Sopran, Alt, Tenor und Baß in F (1857).
83. Graduale in F: Annuntiatio Mariae, zu 4 Stimmen (1857).
84. Der 111. Psalm für Chor und Solostimmen in F (1857).
85. Nonett für Violine, Viola, Cello, Baß, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn in F (1857).
86. „Pangue lingua“ für 4 Männerstimmen (1857).
87. „Tantum ergo“ für 3 Männerstimmen (1857).
88. Hymne für Frauenchor zur Trauung des Fräulein Leopoldine Lang (1858).
89. Offertorium: Haec dies fecit. Solo mit Chor (1858).
90. Patriotische Hymne (1858).
91. Offertorium: In nocte natio domini für 5 Sopranst. (1858).
92. Graduale in nocte für Sopransolo und Orgel (1858).
93. Graduale in nocte für 4 Sopranst. in Es (1858).
94. „Miserere“ für 2 Chöre in G (1858).
95. Responsoria in natio. dom.“ zu 4 Stimmen und Orgel (1858).
96. Festchor für 4 Männerst. in As-dur, Text von Böck, für die Wiener Universität (1859).
97. Graduale in diem Josephi zu 4 Stimmen in C (1859).
98. Graduale in fest. omn. sanct. für Baßsolo, 2 Sopr., Alt und Tenor in F (1859).
99. Sechs Lieder von Geibel (1859).
100. „Ave Maria“ für Sopran und Orgel in Des (1859).
101. Festchor in Es-dur zur Schillerfeier (1859).
102. Sieben Lieder von Koch, Manuskript im Besitze der Frau Diez (1861).
103. Grablied für den Münchener Lehrer-Männerchor (1861).
104. Zwei Lieder (Marienbad 1861).
105. Drei Gesänge für 4 Männerst. (1863).
106. Festgesang für Ringseis mit Begleitung (1863).

107. „Halleluja!" — Großer Chor für Männerst., Orgel und Orchester für den Kölner Gesang-Verein (1863).
108. „Ave Maria" für Sopran und Alt mit Orgel (1863).
109. Chor für Männerst. und Blechinstr. zur Eröffnung der Befreiungshalle (1863).
110. Zwei Lieder für 1 Altstimme (1863).
111. Graduale für 5 Stimmen in C (1864).
112. Offertorium für 7 Stimmen (1864).
113. Festspiel zur Vermählung König Ludwig **II.** (1867). Unvollendet.
114. Gebet von Geibel für 2 Sopranst. und Orgel in F (1868).
115. Drei Präludien für die Orgel in C (1868).
116. Chor für Sopran, Alt, Tenor und Baß zur Vermählungsfeier von Fr. Stetter (München 1877).

Diese Zusammenstellung der Lachner'schen Werke ergiebt:

I.	Erschienene Werke mit Opuszahl	156
II.	Erschienene Werke ohne Opuszahl	46
III.	Unveröffentlichte Werke in Verlegers Händen	7
IV.	Unveröffentlichte Werke im Manuskript	116
	mithin eine Gesammtzahl von	325 Opus.

Eines besseren und beredteren Zeugnisses für den Fleiß Lachner's bedarf es wohl kaum. Die Publikation dieses Verzeichnisses hat aber noch einen anderen Zweck, als den oberflächlicher Orientirung. Es weist dasselbe überall auf die Lebens-Phasen des Tondichters hin, deckt interessante Beziehungen desselben auf, welche bisher von den Biographen ungekannt waren, und liefert den schlagendsten Beweis zu dem Satze, daß Lachner nirgends die ars vulgivaga gepflegt, sondern überall, selbst in den kleinen Gelegenheits-Kompositionen — wenn man sie so nennen darf! — seine künstlerische Höhe und Unnahbarkeit gewahrt hat. — Wir freuen uns, mit der Veröffentlichung dieser Aufstellung einen langgehegten Herzenswunsch des genialen Altmeisters erfüllen zu können (der leider infolge des inzwischen eingetretenen Todes zum Vermächtniß geworden ist).

Reißmann fällt, nachdem er einmal bei der Besprechung der Pensionirung Lachner's seinen bereits getadelten einseitigen Standpunkt herausgedrängt hat, ein Gesammt-Urtheil über unseren Meister, das ihn gewiß ehren würde, wenn man nicht „mit dem Krückstocke herausfühlen" würde, daß überall höchst persönliche Ansichten in den Vordergrund treten und der Zopf einer längst vergangenen Zeit, die eben in der Klassizität alleinige Befriedigung suchte, sichtbar wird. Es heißt da nämlich:

„Obwohl in allen Gattungen der Vokal- und Instrumental-Komposition auch weiterhin (nämlich nach 1865) noch wahrhaft bedeutend, steht jetzt Lachner am Größten, und zwar unerreicht, als Komponist der Suite da, welche Gattung er auf eine hohe Stufe der Vollendung gebracht hat. Seine herrlichen Suiten haben denn auch in den ersten Konzerten Deutschlands und des Auslandes einen überaus glänzenden Erfolg davongetragen, welcher denjenigen seiner acht Sinfonien, seines Requiems, seiner Messen, Quartette und Quintette noch überragt. Als Komponist überhaupt gehört Lachner entschieden der echten Wiener Schule an und verfolgt mit umsichtiger Anwendung der reichen Mittel, welche die neuere Zeit in's Leben gerufen hat, dieselbe Bahn wie Mozart. Jenes mühsame, krankhafte Haschen und Ringen nach Originalität, welches sich, oft mit Hintansetzung aller inneren Klarheit, in die Kunst eingedrängt hat (hiermit ist Richard Wagner und seine Schule gemeint), ist ihm völlig fremd; stets schreibt er natürlich und doch originell. Besonders einen Zug hat er mit Mozart gemein, den nämlich, daß er der Melodie ihr Recht widerfahren läßt, ohne Plattheit oder Trivialität aufkommen zu lassen. Der Kontrapunkt ist ihm im vollsten Umfange eigen; er betrachtet aber denselben nicht als höchstes Ziel eines Tonsetzers und legt es auch nie darauf an, damit zu prunken, sondern er bedient sich desselben immer nur als Mittel zu ästhetischen Zwecken, sodaß er oft die reichste Kombination ohne den mindesten Zwang und scheinbar völlig kunstlos bietet, selbst wenn er zwei oder drei Melodien zu gleicher Zeit erklingen läßt, daher seine melodischen Bässe und überhaupt seine meisterhafte Stimmenführung. Daher auch seine oft so eigenthümlichen Harmonienfolgen. Allerdings erscheint in einzelnen kleineren Sachen, in einigen ein- oder zweistimmigen Lieder-Gesängen hie und da mehr harmonisches Aufgebot, als dem leichteren dichterischen Stoffe gerade angemessen sein dürfte; doch sind solche Erscheinungen nur vereinzelt, entspringen aus der eigenthümlichen Individualität des Künstlers und fallen bei beurtheilender Anschauung der großen Gesammt-Leistung eines so fruchtbaren und geistreichen Komponisten nicht in's Gewicht." —

Jenes mühsame und krankhafte Haschen und Ringen nach Originalität ist nicht eine Errungenschaft der Neuzeit; sie hat seit Jahrhunderten schon bestanden. Tritt sie in unseren Tagen mehr in den Vorder-

grund, so muß dies Jedermann, der Kenntniß von der Fruchtbarkeit des 19. Jahrhunderts hat, auf seine natürlichen Ursachen zurückführen und nicht durch Deutelei und Verdrehungskunst Kapital für höchst einseitige Tendenzenreiterei herausschlagen wollen. Daß das Bestreben jedes Komponisten auf Originalität gerichtet sein soll, ist erstes Erforderniß dichterischer Thätigkeit; dieses Ziel ist um so schwerer zu erreichen, je mehr Originale bereits existiren. Tritt nun zu diesem Bestreben die Unfähigkeit, ein Original darzustellen (und das ist leider bei vielen modernen Tondichtern der Fall!), so haben wir jene Manie, die selbstredend von allen Wagnerfeinden dem Einflusse des unsterblichen Bayreuther Meisters zugeschoben wird. — Ebenso machen ja die Feinde des genialen Dr. Franz Witt alle Thorheiten von Chorregenten der Cäcilien-Vereine dem unsterblichen Begründer der „Cäcilia" zum Vorwurf! —

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Lachner durch sein thatkräftiges und entschiedenes Eintreten für die klassische Kunstrichtung, für die er nun einmal ausschließlich inklinirte, sowie durch Vielseitigkeit und Vollendung seiner Schöpfungen einer unserer Meister geworden ist. Er ist sowohl hinsichtlich der formellen Beherrschung, wie der ansprechenden melodiösen Erfindung zu den bedeutendsten neuzeitlichen Instrumental- und Vokalkomponisten zu zählen und berührt sich mit Ludwig van Beethoven und Franz Schubert. Dies darf, wie bereits erörtert, bei dem intimen Verkehre, in welchem Lachner während seines Wiener Aufenthaltes zu diesen beiden Genies stand, nicht wundern. Die Verwandtschaft seiner Ideen mit denjenigen Schubert's zeigt sich besonders in den Liedern, eine Kompositions-Gattung, in welcher er sich heimischer zeigt, als irgendwo. Hier hat er seinem Volke köstliche und unvergänglich schöne Werke hinterlassen.

Obgleich die große Fülle des gebotenen Materials und der uns zur Verfügung stehende verhältnißmäßig beschränkte Raum eine eingehendere Kritik des Einzelnen unter allen Umständen ablehnen, so möchten wir doch auf die Hauptzweige Lachner'scher Kunstrichtung ausführlicher zu reden kommen, auf die Oper und die Suite. Betreffs der ersteren geben wir den längeren Inhalts-Auszug aus dem Fritzsch'schen Büchlein wieder. Der geneigte Leser mag da, wo der unbeholfene Ausdruck stört, Nachsicht üben:

„Mit einer reichen schöpferischen Kraft begabt, paart Lachner üppige Melodienfülle mit redlicher deutscher Kunsttreue. In Bezug auf letztere ist sein höchst bedeutendes großes Opernwerk: „Katharina Kornaro“ gewissermaßen reagirend, zwar nicht in der Art, daß seine melodischen Konzeptionen das Gepräge älterer Kunstperioden oder Individualitäten trügen, wie dies neuerdings auch wohl hin und wieder vorgekommen ist, sondern insofern, als er an einen Styl, den deutschen, sich hält, die rhapsodische, abgerissene Form verschmäht und seinen Tonstücken jene Rundung und Durchbildung giebt, wie sie ein tüchtiges Kunstwerk, um so heißen zu können, erfordert. Dabei bleibt er aber immer dramatisch, enthält sich jedes unzeitigen kontrapunktischen Prunkes, ist klar und ungezwungen, wo er wirklich „gelehrt“ schreibt, und wendet die Effekte moderner und reicher Instrumentirung in vollem Maaße, aber auch mit gebührender Umsicht an. Werfen wir nun einen prüfenden Blick auf die Partitur dieser Lachner'schen Oper, die sich vor Allem durch den gedrungenen und koncisen Styl auszeichnet, in welchem sie geschrieben ist.

Die kurze thematisch gearbeitete Ouvertüre schon erweckt ein günstiges Vorurtheil für das Folgende. Sie gehört in Erfindung und Durchführung unbedingt zu den besten vorhandenen, und giebt ein mächtig ergreifendes Bild entfesselter Leidenschaften. In der ersten Scene empfängt Katharina, bräutlich geschmückt, ihren Verlobten im Kreise ihrer Frauen. Die Chormelodie und das Solo der Katharina fallen recht angenehm in's Gehör. Marco tritt bleich und verstört ein und verwandelt des Wiedersehens Entzücken in bange Sorge und Angst; auf dringendes Flehen der holden Braut erzählt er, daß er von vier Banditen mörderisch angefallen und nur durch die Entschlossenheit eines unbekannten Ritters aus Mörderhänden befreit worden sei. Vereint senden die Liebenden ein Dankgebet zum Himmel. Der erste Satz des Duetts: „Dem Ewigen sei Dank“ (C-dur) ist schön erfunden und dem Effekte beider Stimmen angemessen. — Nach dieser Pièce tritt Katharinen's Oheim in die Scene und verkündet die baldige Ankunft des Adels von Venedig, welcher die Verlobungsfeier verherrlichen und den Bund der Liebenden besiegeln soll. Katharina und Marco verlassen die Scene; Andrea singt in einer Arie vom Glück seiner Jugendliebe und von den Freuden des bräutlichen Festes. Diese Arie ist nichts als der reine Ausdruck einer sanften Freude und väterlichen Theilnahme. Bis hierher ist Alles nur freundlich anregend, wenn auch voll melodischen Reizes. Andrea's Freude wird durch die Anmeldung Onofrio's gestört. Im Auftrage der Republik verkündet der Unheil bringende Bote, daß Cypern „ewiges Eigenthum des Geschlechtes Lusignan, den letzten Sprößling, dem die Krone zugefallen, vertrieben habe“. — „Der Prinz kommt nach Venedig (singt Onofrio), fleht uns an um Rath und Hülfe, und damit ein dauernd Band zwischen ihm und uns sich schlinge, will zur Gattin ihm der Staat eine seiner Töchter geben. Deine Nichte ist erkoren, denn der Prinz erglüht für sie, und Du kannst ihr Glück begründen.“ — Auf alle Einwendungen Andrea's entgegnet endlich Onofrio: „Genug, es will's die Republik; in ihrer Hand liegt Tod und Leben, sie will Dir Glanz und Hoheit geben, d'rum wähle zwischen Thron und Macht, und sich'rer, schneller Todesnacht!“ — Fast scheint es, als ob unserm Komponisten von dieser Scene an erst die wahre Weihe der dramatischen Charakteristik zugekommen sei. Schon das Vorspiel zu Onofrio's Eintritt ist prägnant und das ganze Duett ein wahrhaft deutsches Meisterstück, eben so schön gesungen als charakteristisch erfunden. Das Finale (Nr. 5), ein lebensvolles, kunstreiches Gebilde, beginnt mit dem Eintritt des Prokurators und des zum Verlobungsfeste geladenen Adels; bald darauf erscheint das

Brautpaar; der Prokurator legt den Heirathskontrakt zur Unterzeichnung vor, da stürzt Andrea blaß und voll Unruhe mit Heftigkeit auf seine Nichte zu und ruft: „Halt ein! Keine Verlobung!" — Die Wirkung dieses Machtspruchs ist leicht zu errathen; Katharina stürzt verzweifelnd in die Arme ihrer Frauen; Marco, im Begriff ihr beizustehen, wird von seinen Freunden gewaltsam entfernt. Onofrio sieht mit kalter Schadenfreude dieser Scene der Bestürzung und Erbitterung zu.

Der zweite Akt wird durch ein Presto (A-moll) eingeleitet, woran sich ein sehr melodiöser, nationalcharakteristischer Chor der Gondoliere schließt. Die Scene zeigt uns das Betzimmer Katharinens, im Hintergrunde, über einem breiten Balkon weg, die mondbeleuchteten Lagunen, von welchen der obige Chor (Nr. 6) erschallt. Katharina tritt in die Scene, beklagt ihr herbes Geschick und sucht Trost im Gebet (Adagio non troppo). Ein Blatt von Marco's Hand, welches sie im Gebetbuche findet, verkündet ihr dessen nächtlichen Besuch. Angst und Entzücken durchwogt ihre Seele. Andrea tritt ein, um ihr den Beschluß des Senates zu eröffnen. „Nicht Alles weißt du noch, was der Senat verlangt. Er trennt nicht nur das Band, das dich mit Marco eint. Er theilt selbst diese Hand heut' einem Andern zu." — Nichts kann Katharinen's Liebe zu Marco erschüttern; sie verschmäht Gold und Krone; da ruft Andrea: „So zittre für Marco's Leben!" — Qual und Angst bricht ihr Herz, sie sucht nur Rettung und Hülfe „in jenem Land, wo die Liebe des Allmächtigen wacht!" (Duett, Nr. 8). Der Todesbote überläßt Katharina ihrer Verzweiflung, da hört sie in der Ferne Marco's Stimme, und neues Leben, neuer Muth kehrt zurück, der aber durch den monotonen Ausruf: „Katharina!" gebrochen wird. Drei im Betzimmer versteckte Banditen treten hervor und verlangen, daß Katharina ihre Liebe zu Marco abschwöre, wo nicht, so wird Marco ihren gezückten Dolchen verfallen sein. Die Banditen ziehen sich hinter einen Vorhang zurück, als sie Marco's Stimme näher hören. Marco schwingt sich über den Balkon und stürzt, keinen Verrath ahnend, in Katharinens Arme. Es versteht sich von selbst, daß Katharina, von Mörderdolchen bewacht, nach langem Zwiegespräch mit dem Geliebten, diesen endlich mit Selbstüberwindung zuruft! „Flieh'! nicht mehr lieb' ich dich!" Ebenso natürlich ist es, daß sie endlich vom Schmerz vernichtet zusammenstürzt, daß Marco verzweifelnd und Rache glühend sich entfernt und die Banditen triumphirend ihre Dolche ihm nachschwingen. Der Dichter hat ohne Zweifel mit vielem Geschick dies Finale angelegt und dem trefflichen Komponisten ist abermals ein großer Wurf gelungen; ja, wir möchten diesen zweiten Akt fast durchgängig für den gelungensten halten.

Im dritten Akte erscheint Katharina als königliche Braut geschmückt im Kreise ihrer Damen. Der Frauenchor (Nr. 10) ist ein zartes Tonstück. Andrea bereitet seine Nichte auf den Empfang des Königs vor, der vom Dichter mit besonderer Liebe gezeichnet ist; sein wahrhaft königlicher, edler und gemüthvoller Charakter tritt in diesem Akte um so klarer hervor, da er nicht ahnt, welch' Opfer Katharina bringt, indem sie ihm ihre Hand zum Ehebündnisse reicht. — Nach vollbrachtem Verlöbniß tritt Onofrio mit einer Deputation des Rathes der Zehn, mit Venetianischen Edelleuten und Pagen ein, um Katharina und den König abzuholen. Ein Page des Königs reicht die Krone von Cypern dar; Katharina läßt sich auf einem ihr untergelegten Kissen nieder; Jakob von Lusignan setzt ihr die Krone auf. Das königliche Paar und alle Anwesenden entfernen sich. Die Bühne wird in den Markusplatz von Venedig verwandelt. Marco tritt auf, in einen Mantel gehüllt, den Hut tief in die Stirn gedrückt; er beabsichtigt, seinen Nebenbuhler, den König

Lusignan, am Traualtare zu ermorden; zwei gedungene Banditen sollen ihn dann selbst nach vollbrachter That erdolchen, damit er nicht lebend als Königsmörder dem Gericht überliefert werde. Diese letzte Scene hat zwar ein herrliches Terzett in's Leben gerufen, ist aber dramatisch eine überflüssige Zuthat; denn Marco hat die schweren Summen, welche er den Banditen im Voraus bezahlen mußte, nicht nur umsonst gegeben, er erscheint sogar als Schwächling; Lusignan mit eigener Hand selbst am Altare zu tödten, hat er Muth; warum will er sich nicht selbst dem rächenden Arme der Gerechtigkeit entziehen? Stößt er den König nieder mit einem Stoß, warum trifft der zweite Stoß nicht sein eigen Herz? — Der Festzug zieht zur Kirche, die Trauung wird ohne Störung vollzogen. Das königliche Paar tritt mit großem Gefolge aus der Kirche — da stürzt Marco mit dem gezückten Dolche durch die Menge auf den König los und — erkennt seinen Lebensretter (s. erster Akt). Verzweifelnd schleudert er den Mörderdolch fort, flucht seinem Befreier aus der Banditen Händen, der aber auch sein Erdenglück vernichtet hat, und — flieht. Katharina sinkt abermals ohnmächtig zusammen. Alles ist in höchster Bestürzung.

Dem Komponisten sind in diesem dritten Akte die mannigfaltigsten Situationen geboten, und Lachner hat Herrliches zu Tage gefördert. Pompös und großartig ist der Chor, Nr. 12, „Hoch lebe Cyperns Königin", charakteristisch und schön gearbeitet das Terzett (Nr. 13), in welchem Marco seine Mörder dingt. Im Finale (Nr. 14) entwickelt sich weniger der innere Gang der Handlung; es ist mehr reich an äußerem Glanze; Scenerie, Ballet, Chorgesang und Orgelklang stehen in mannigfaltigster Wechselwirkung, und es ist nicht zu leugnen, daß der Komponist mit Gewandtheit die vom Dichter gebotenen Effekte musikalisch verwirklicht hat. —

Der vierte Akt endlich spielt zwei Jahre später zu Nicossia auf Cypern. Die Republik hat einen Arzt Spiridio (den wir im dritten Akt als Banditen kennen lernten) gedungen, welcher durch schleichendes Gift Lusignan langsam dem Tode opfert, damit dessen Reich Venedig an sich reißen kann. Lusignan erscheint bleich und vor der Zeit gealtert, nicht ahnend schändlichen Verrath, Katharina steht ihm als tröstende Gattin zur Seite; sie hat ihm einen Sohn und Nachfolger geboren. Ein Abgesandter von Venedig wird gemeldet, der von Lusignan Gehör verlangt. Siech und elend bittet er Katharina, den Abgesandten an seiner Statt zu empfangen. Katharina erwartet im Audienzsaale Venedigs Boten — Marco tritt ein. Katharina erkennt ihn. Entflohener Tage Glück beseligt Beide. Katharina, sich vergessend, entdeckt nun auch ihr schuldlos Herz und bekennt frei, daß sie ihn treu geliebt und nur durch schändlichen Verrath der Liebe Band zerreißen mußte. Die Pflicht der königlichen Gattin tritt ihr vor die Seele. „Flieh!" — ruft sie aus — „auf ewig trennt uns die unbeugsame Macht der Pflicht!" „Der König weiß, daß wir uns treu geliebt und hat vergeben"; da schwört Marco seine Rache ab und entdeckt den schwarzen Plan der Republik; feurig gelobt er, den Thron seines Lebensretters Lusignan zu schützen. Venedigs Mörderschaaren umringen schon den Palast, werden aber durch die Cyprioten unter Marco's tapferer Anführung geschlagen und zerstreut. Lusignan stirbt im Kreise der Seinen an den Folgen des schleichenden Giftes, Marco wird als Beschützer der Königin, ihres Sohnes und als des Reiches Retter verehrt; er ergreift die cyprische Fahne, das Volk schwört den Eid der Treue der Königin und Lusignan's Sohn.

Ohne Zweifel ist dieser letzte Akt in rein dramatischer Beziehung der schwächste. Ein Heldenkönig, dessen Erscheinung im dritten Akte so wohlthuend war, stirbt hier einen ganzen Akt hindurch. Die Mängel

des Gedichts deckt aber Lachner meistentheils auf eine höchst geniale Weise zu. Katharina's Zusammentreffen mit Marco hat Lachner mit wahrhaft prächtigen Melodien durchzogen; das Duett: „Ach, mir erwacht mit ganzer Macht" u. s. w. gehört unstreitig zu den schönsten Stücken der ganzen Oper. Ueberhaupt giebt Marco diesem Akte vorzugsweise dramatisches Leben; sein Duett mit Onofrio (Nr. 18) ist ein keckes, lebensvolles Tongebilde; frisch und energisch vorgetragen, muß es unausbleiblich drastischen Effekt erzeugen. Das Finale steigert die vorhergehenden Tonstücke mehr äußerlich durch Waffenklang und Kriegs-Getümmel, ist aber reich an einzelnen höchst wirksamen Scenen, trefflichen Chören, und führt einen vollkommen erhebenden beruhigenden Schluß herbei.

Sollen wir ein bündiges Gesammt-Urtheil über das Werk und seine Schöpfer aussprechen, so würde es vielleicht so gefaßt werden können: das Gedicht trägt die Mängel und Vorzüge der neufranzösischen Dichter, scheint aber vom deutschen Bearbeiter, namentlich im vierten Akte, wesentliche Veränderungen erlitten zu haben. Die einzelnen Musikstücke sind meistentheils in deutscher Weise, wie sie namentlich durch Mozart eingeführt wurde, gehalten, aber frei geschaffen, ohne kleinliche Nachbildung; im Emsemble-Styl bewährt der Komponist den erfahrenen, gründlich gebildeten Künstler, der seinen poetischen Eingebungen abgerundete Form und Gestaltung zu geben weiß. Die Recitative haben klassischen Werth; die Melodien sind meist sehr sangbar. Lachner's Werk ist in jeder Beziehung werth und würdig, daß es den besten deutschen Opern an die Seite gesetzt wird; es hat sich auch neben dem gleichnamigen Halévy'schen und neben allen fremden Götzen Bahn gebrochen und die Anerkennung verschafft, die ein so gediegenes Kunstwerk und Lachner selbst im deutschen Vaterlande vollkommen verdient." —

Besonderes Interesse beansprucht Lachner auf dem Gebiete der Orchester-Musik durch den originellen und mit großem Glücke durchgeführten Gedanken, die seit Josef Haydn in Vergessenheit gerathene Orchester-Suite wieder zu beleben. Dieser Idee verdankt er noch in weit vorgerücktem Lebensalter die glänzendsten Kompositions-Erfolge. — Wir müssen uns auf dieses Kapitel, das wir bei der Besprechung von Raff, Saint-Saëns und Edvard Grieg nicht näher erörterten, an dieser Stelle einlassen:

Ursprünglich war die Suite das, was sie durch ihren Namen besagt, eine Reihe, eine ungeordnete und bunt zusammengesetzte Folge von Tonstücken, zu denen man mit Vorliebe das leichte Genre der Musik verwendete, Tänze und „artige, liebliche Sächlein", die angenehm zu hören und leicht wiederzugeben waren. Auch Volkslieder und sonstige populäre Weisen wurden in den Zyklus aufgenommen. In Deutschland behaupteten Gigue, Bourrée, Gavotte, Menuett, Sarabande, Courante, Allemande, Double u. A. die obersten Plätze. Die Willkürlichkeit, mit welcher man diese verschiedenen Stücke nebeneinanderstellte, hörte mit Beginn des achtzehnten Jahrhunderts auf. Zum ersten Male begegnen wir hier (Dumond: „Melanges à II,

III, IV et V parties", Paris chez Robert Ballard und Nürnberg bei W. M. Endter) der Einsicht, daß zur Erhöhung des Effektes auch eine methodische Zusammensetzung, eine Abwechselung im Charakter und Tempo der aufeinanderfolgenden Tonstücke gehöre. Man schob zwischen die gravitätische Sarabande und Allemande eine feurige Gigue, Bourrée oder Courante, sodaß durch den Kontrast innerhalb der Gesammtheit die Klangwirkung des Einzelnen wesentlich erhöht wurde. Namentlich betonte man, daß aus leicht erklärlichen Gründen den Schluß des Ganzen ein möglichst lebhafter und feuriger Tanz bilden müsse. — Nunmehr hatte der Name Suite bereits eine tiefere Bedeutung, nämlich den einer inhaltlich geordneten und nach ihrer Klangwirkung geregelten Reihenfolge von Tonstücken. Wie Brossard in seinem 1703 zu Paris erschienenen „Dictionnaire de Musique" erläutert, wurde die Suite auch „Sonate de camera" oder „Sonata dei balletti", also Kammer-Sonate, zum Unterschied von der „Sonata da chiesa", der Kirchen-Sonate, genannt. Für Beide sei eine bestimmte Ordnung vorgeschrieben; ihr Unterschied bestehe darin, daß in der Kirchen-Sonate die einzelnen Sätze, wie Adagio, Largo, durch Fugen getrennt seien, während in der Kammer-Sonate dem Präludium die übrigen Sätze in bestimmter Reihenfolge (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue oder Allemande, Gavotte, Bourrée, Menuett) anzufügen seien. — Im Großen und Ganzen halten sich auch Bach und Händel zu dieser Anordnung, ohne jedoch dieselbe irgendwie zur feststehenden Norm zu machen. An neuen Tonstücken fügt Bach die Toccata, das Scherzo, die Ouvertüre, das Allegro und Echo hinzu. Immerhin aber gehen diese Meister von streng logischen und harmonischen Gesichtspunkten aus und fassen eben die Suite im Sinne der neueren Zeit auf. — Auch die Sonate, wenngleich bereits früher neben der Suite gepflegt, verdankt der letzteren ihre Ausbildung. Mit dem wachsenden Interesse, das man dieser musikalischen Form schenkte, legte man auch ein bedeutenderes Gewicht auf die Ausarbeitung und Vollendung der Details. Als sich dann aus der einfachen Klavier-Sonate die höhere Form derselben heranbildete und dieser die Sinfonie folgte, trat die Suite mehr und mehr in den Hintergrund und wurde zum Divertimento, das lediglich den Zweck einer geistvollen Unterhaltung verfolgte. — In diesem Zustande verharrte die Suite bis zur neueren Zeit. Ihre Wiederbelebung mußte nothwendiger Weise

eine totale Umgestaltung mit sich bringen; denn in dem alten Gewande war sie dem Zeitgeiste nicht mehr entsprechend. So kennzeichnet sich die Suite unserer Tage mehr als eine Sinfonie leichteren Inhalts. Die Tanzform schwindet fast gänzlich oder aber wird zum modernen Konzerttanze umgemodelt (Lachner, op. 170, Ballsuite). Sie besteht, wie die Sinfonie, aus einer Reihe innerlich verbundener Tonstücke. An Stelle der alten Gigue, Courante, Sarabande, Bourrée, Allemande u. s. w., deren Imitation zu einer Zeit, in welcher diese Tänze vollständig verschwunden sind, immerhin als großes Wagniß bezeichnet werden muß, traten neben dem Präludium, Finale und Menuett: Polonaise, Mazurka, Walzer, Scherzo, Romanze, Adagio, Thema mit Veränderungen u. s. w.

In dieser Form hat sie uns die Gegenwart bescheert. Wir führen als beste Werke (namentlich aus der neueren Musikrichtung) an: Joachim Raff: op. 204: Suite für Klavier (Prélude. — Sarabande. — Rigaudon. — Menuet. — Air. — Tambourin); op. 91: Suite für Klavier (Fantasia e Fuga. — Giga con Variazioni. — Cavatina. — Marcia); ferner sind von demselben Meister erwähnenswerth die Suite Nr. 2 in F (op. 194): „In ungarischer Weise", für großes Orchester, sowie die bekannte Suite op. 210 im Bach'schen Style für Violine konzertante mit Orchester-Begleitung. Weiter aus der neueren Zeit: Saint-Saëns: Suite für Violoncello und Klavier (op. 16), Suite Algérienne (op. 60) für Orchester und die große geistvolle Orchester-Suite (op. 49) (Prélude. — Sarabande. — Gavotte. — Romance. — Finale); Edvard Grieg: op. 40: Suite im alten Style: „Aus Holbergs Zeit" für Streich-Orchester (Praeludium. — Sarabande. — Gavotte. — Air. — Rigaudon); Bizet: „L'Arlisienne", Suite für großes Orchester (Prélude. — Minuetto. — Adagio. — Carillon); J. Massenet: „Scènes pittoresques", Suite für großes Orchester (Marche. — Air de ballet. — Angelus. — Fête bohême); Asger Hamerik: Nordische Suiten für großes Orchester op. 22, 24, 25 und 26; Tschaikowski: Orchestersuiten op. 43, 53 und 55 u. v. A. m. —

Himmelweit verschieden von den Werken dieser obengenannten Komponisten sind die Suiten Franz Lachner's. In ihnen wandelt er, wie in seinen ganzen Tondichtungen, klassische Wege und benutzt nur diejenigen modernen Mittel zum Ausdruck, welche ihm die Instrumentation an die Hand gab. Seine Werke dieser Gattung — es sind

deren sieben! — überragen an Frische der Erfindung und geistvoller Arbeit alle seine früheren. Hier steht er auf dem Felde einer eigenartigen und hochinteressanten Wirksamkeit, hier hat er Erfolge zu verzeichnen, die man international nennen kann. Denn seine Suiten haben weit über die Grenzen Deutschlands begeisterte Anhänger und Verehrer gefunden und werden gewürdigt werden, so lange das Interesse für wirklich edle, hohe Kunst Menschenherzen beseelt.

* *
*

Mit dem Abschlusse der vorstehenden Arbeit beschäftigt und im Begriffe, dem greisen Altmeister der Tonkunst einen heiteren langen Lebensabend zu wünschen, erhalten wir die Trauerkunde, daß der General-Musikdirektor Dr. Franz Lachner am 20. Januar 1890 sanft entschlummerte.[15]) Ist auch in jenem Alter, in welchem der Meister

15) Ein langjähriger treuer Freund des Meisters schrieb uns unter dem 28. Januar 1890 aus München:

„Als wenige Tage nach dem Absenden meines letzten Briefes an Sie das Ableben des hochverehrten greisen Altmeisters Lachner an schnell überhandnehmendem Marasmus eintrat, dachte ich mir wohl, daß Sie, der Sie gerade mit ihm beschäftigt waren, die Nachricht hierüber tief erschüttern würde. Er starb — auch in diesem Punkte überzeugungstreu — als Alt-Katholik und wurde feierlich bestattet. Die Nachrichten hierüber werden Sie gelesen haben, insbesondere die schöne Leichenrede, welche in der „Augsburger Abend-Zeitung" ausführlich enthalten ist. Sonst ist noch nicht viel Gutes über ihn geschrieben worden; die Notizen des „Berliner Tageblattes" sind großentheils unrichtig. Doch wird demnächst in der (Münchener) „Allgemeinen Zeitung" ein ausführlicher Nekrolog von unserem Max Zenger erscheinen, von welchem ich mir Viel verspreche. — Nach Ihren sehr geschätzten Zeilen vom 23. Januar wäre es Ihnen interessant, zu wissen, wie sich Lachner in seinen späteren Jahren der Wagner'schen Muse gegenüberstellte. Hierüber möchte ich Ihnen noch Aufschluß geben, nicht obwohl, sondern weil ich Sie als Schüler Liszt's und leidenschaftlichen Verehrer des Bayreuther Meisters kenne, und weil Sie von einem „Kampf Lachner's" schreiben. Lachner hat sich mit der Wagner'schen Muse nie befreundet, aber gekämpft hat er gegen dieselben nie; er hat ihr vielmehr, da sie seinen künstlerischen Ueberzeugungen nicht entsprach, wohl aber von Oben gefördert wurde, ohne Kampf das Feld geräumt. Ja er hat — noch mehr gethan; er hat ein vorzügliches, in Deutschland einzig dastehendes Orchester geschaffen, wodurch es allein ermöglicht war, schon damals in kurzer Zeit die späteren Wagner'schen Werke zur Aufführung zu bringen. Es müßte

stand, jeder neue Tag ein Gnadengeschenk des Himmels zu nennen, konnte auch nach menschlicher Berechnung sein Leben nicht mehr lange währen, so hat doch die Todesbotschaft in allen Gauen Deutschlands auf's Tiefste erschütternd gewirkt. Selbst noch unter dem lähmenden Einflusse dieses tragischen Ereignisses stehend, schließen wir mit trübem Herzen die Studie über einen Mann, der uns noch näher stand, als der großen Gemeinde der Kunstfreunde. — Fast ein ganzes Jahrhundert vereinigt sich mit seinen kunstgeschichtlichen Daten in diesem Komponisten. Mit ihm ist der Letzte gegangen, dem Beethoven die Hand freundschaftlich schüttelte. Ein köstlich' Vermächtniß hat der vom Himmel selten begünstigte Meister seiner Nation hinterlassen, welche

---

meines Erachtens ganz deutlich gesagt werden, daß die Wagnerianer allen Grund haben, hierfür Lachner dankbar zu sein; vielleicht sind Sie noch in der Lage, es beizufügen. Daß aber zur Zeit des König Max II. außer vorzüglichen, wenn auch vortheilhaft gekürzten Aufführungen des „Tannhäuser" und „Lohengrin" — Wagner'sche Werke hier nicht gegeben wurden, daran trugen hauptsächlich politische Motive, die Rücksichten auf den Sächsischen Hof und andere Dinge die Schuld, die Wagner ja auch später noch an anderen deutschen Höfen als persona ingrata erscheinen ließen. — Ueberhaupt kann Lachner's Thätigkeit als genialer Dirigent und genialer Orchester-Regenerator nie genug hervorgehoben werden." — Wir glauben diese Partien des vorliegenden Briefes ihres hochinteressanten Inhaltes wegen nicht vorenthalten zu dürfen und bringen daher den Abdruck derselben noch am Ende unseres Essays als Anmerkung, da uns eine Verwendung über dem Strich nicht mehr möglich war. — Der oben erwähnte Aufsatz Max Zenger's in der „Allgemeinen Zeitung" schildert den Tod Franz Lachner's mit folgenden Worten: „Wie sein Hausarzt versichert, war sein Tod, der nicht durch eine Krankheit, sondern einfach durch Altersschwäche bedingt war, der glücklichste und idealste, der je einem Menschen beschieden war. Noch am Anfange der letzten Woche seines Lebens traf derselbe den Greis mit gebücktem Oberkörper am Klavier sitzend und leise fantasirend. Auf das ermunternde Kompliment, daß er da recht hübsche Harmonien kombinirt habe, antwortete er lächelnd: „Ja, lieber Doktor, zwischen Kombiniren und Komponiren ist aber ein Unterschied." Dies waren seine letzten zusammenhängenden Worte. Nach acht Tagen nervösen Ungemachs verfiel er in einen tiefen Schlaf mit erstaunlich kräftigem Pulsschlag, stammelte noch von Zeit zu Zeit mit lächelndem Munde den Namen eines seiner Enkel und schlief nach etwa sechs Stunden zum ewigen Schlaf hinüber. Der Abschluß seines Lebens (am 20. Januar 1890) war ein vollständig harmonischer, sein Begräbniß eine Trauerfeier für München und Bayern."

trauernd die Bahre umsteht, — ein Vermächtniß, das in rein menschlicher und in künstlerischer Hinsicht viele Verwalter finden möge. Deutsch-treu, bieder und ehrlich! — Im Kampfe um seine Ideale unermüdlich! — Im Besitze von Ehren und Ruhm bescheiden! — Bis in's höchste Alter hinein rastlos thätig und schaffend an dem Bau, der seinen Meister preist. — Dabei ein genialer Künstler durch und durch, der hoch über dem Gemeinen steht, unendlich hoch über aller Mittelmäßigkeit. Sein Andenken wird nie verlöschen, unter den Meistern unseres Jahrhunderts ist ihm ein unvergänglicher Ehrenplatz gesichert. Erfüllen wir als Menschen die letzte Pflicht und rufen ihm in's Grab nach:

„Sit tibi terra levis!“

Victor E. Neßler

und sein „Trompeter von Säkkingen“.

„Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen,
Wenn es nicht aus der Seele dringt
Und mit urkräftigem Behagen
Die Herzen aller Hörer zwingt.
Sitzt Ihr nur immer! Leimt zusammen,
Braut ein Ragout von Andrer Schmaus
Und blast die kümmerlichen Flammen
Aus Eurem Aschenhäufchen 'raus;
Bewunderung von Kindern und Affen,
Wenn Euch darnach der Gaumen steht;
Doch werdet Ihr nie Herz zu Herzen schaffen
Wenn es Euch nicht von Herzen geht.“ —

Goethe: Faust I.

In dem vorliegenden Essay begehen wir zwei Inkonsequenzen: Wir räumen unter den bedeutendsten Tondichtern der Gegenwart einem unbedeutenden Talentchen einen Platz ein und — treten mit unserer im Vorwort ausgesprochenen Devise „Vox populi, vox dei!“ in Widerspruch. Eines wird durch das Andere entschuldigt, bezw. begründet. Weil Reklame, mangelndes Kunsturtheil und der Hang zur Seichtigkeit Neßler seit einigen Jahren in denjenigen Zirkeln zum Tages-Gespräch gemacht haben, welchen dieses Buch vornehmlich gewidmet ist, mahnt uns eine ernste Pflicht, dieser falschen Ansicht durch eine kurze Kritik entgegenzutreten. Daß aber auch die vox populi, die Anschauung des großen Publikums, irren kann, haben wir einleitungsweise angedeutet und dabei bemerkt, daß es in solchen Fällen der uns gesteckten Aufgabe entspräche, läuternd und klärend einzugreifen.

Das Jahr 1884 brachte in seiner Hoch-Saison für musikalische Aufführungen vier Opern, welche die Presse lange Zeit beschäftigt

haben: „Heliantus“ von Goldschmidt, „Sakuntala“ von Felix Weingärtner, „Raimondin“ von Karl Perfall und den „Trompeter von Säkkingen“ von Victor E. Neßler. Am Schnellsten war man mit „Heliantus“ fertig. Sein Komponist, ein reicher Israelit, der zu allen anderen Dingen mehr Talent besaß, als zum Komponiren, hatte auf seine „Sieben Todsünden“ hin durchgesetzt, daß diese achte Todsünde, nämlich seine Oper „Heliantus“ am neuen Stadttheater in Leipzig aufgeführt wurde (bissige Kritiker behaupten, der Partitur wäre eine respektable Geldsumme beigefügt worden, welche die Direktion vor eventuellen Fehlschlägen sicherstellte). „Der Rest ist Schweigen.“ — Soviel wir uns entsinnen, hat es die Oper zu fünf Aufführungen gebracht; dann mußte sie des Fiasko's wegen vom Repertoire abgesetzt werden. Selbst der greise Meister Liszt, gewiß ein Muster künstlerischer Langmuth und gesellschaftlicher Liebenswürdigkeit, war bei den Klängen der entwendeten und ermüdenden Musik in seiner Loge über der Partitur eingeschlafen. — — Felix Weingärtner hatte in Weimar mit seiner „Sakuntala“ besseren Erfolg. Das „Bühnenspiel“ ist von hohem künstlerischen Ernste durchdrungen, wenngleich das Wollen mit dem Können nicht gleichen Schritt hält. Weingärtner ist ein wirklicher Poet, sowohl als Wort- (er ist Dichter-Komponist) wie als Tondichter. Seine musikalischen Stimmungsbilder sind im Allgemeinen dramatisch richtig empfunden und auch an der rechten Stelle. Das zeichnet „Sakuntala“ vor „Heliantus“ ganz wesentlich aus, sodaß man sich hüten muß, diese beiden Produkte vergleichend nebeneinander zu stellen. — — Perfalls „Raimondin“, zuerst am Münchener Hoftheater aufgeführt, verschmäht im Gegensatz zu den bisher erwähnten Produkten die neuzeitliche Musikrichtung, wie sie vor Allem durch Richard Wagner vertreten wird, und greift auf das Alte zurück. Daher mag es denn auch kommen, daß scharfe Kritiker behaupteten: Die Oper würde, abgesehen von ihren übrigen Mängeln und Fehlern, vielleicht vor fünfzig Jahren berechtigtes Aufsehen erregt haben; heuer verdiene sie nicht einmal Beachtung, geschweige denn eine Aufführung. — —

Während die Leipziger Kritikernasen noch immer durch den Moschus-Geruch von „Heliantus“ heilsamem Oele wie betäubt waren, trat Neßler mit seinem „Trompeter von Säkkingen“ auf das Repertoir der Leipziger Stadttheater-Bühne. Rudolph von Gottschall meinte

damals nach der Première in seiner Kritik, indem er „Heliantus“ und den „Trompeter“ nebeneinanderstellte: Es sei, als träte man aus der dumpfen Studierstube in den grünenden Maienwald und athme die würzige Luft der gottesfreien Frühlingsnatur. — Wir können das Gefühl begreifen. Ist es doch auch uns, die wir der Erstaufführung des „Trompeter“ beiwohnten, nicht anders ergangen. Einem Halbverhungerten schmeckt selbst eine harte Brodrinde, das genesende Herz begrüßt mitten in Eis und Schnee einen warmen Lufthauch für den angekommenen Frühling. Nach den Qualen, die Goldschmidt mit seinem traurigen Opus dem kunstsinnigen Publikum Leipzigs zugemuthet hatte, mußte Neßler reüssiren. Der Wechsel der Stimmung war zu jäh, zu unvermittelt; erst die Zeit konnte Klärung und sachliche Urtheilsfähigkeit bringen.

Sie hat es gethan, wenngleich bis heute noch nicht so, wie es einer gerechten und ernsten Kritik lieb sein muß. Das Urtheil, daß Neßlers „Trompeter“ eine sogenannte Spekulations-Oper ist, findet erst allmählich Verbreitung. Selbst bedeutendere Kritiker blasen noch in die Reklame-Trompete für Neßler und halten sein Werk für ein deutsches Meisterwerk. Das ist schlimm genug. Denn mit diesem Urtheile beweisen jene Herren, daß sie sich von dem poetischen Zauber, den das Scheffel'sche aufgefrischte Meisterwerk in der Erinnerung ausübt, bestricken lassen und hierüber die Schwächen seiner Text-Bearbeitung, wie diejenigen der Musik völlig unbeachtet lassen.

Wenden wir uns zu einer sachlichen Kritik zunächst des Libretto, alsdann der Neßler'schen Musik! —

R. Bunge hat es unternommen, die Bearbeitung des Scheffel'schen Textes für die Oper zu liefern. Hierbei hat er die Grenze des Erlaubten fraglos überschritten und sich an Viktor Scheffel ebenso schwer versündigt, wie Emil Hildebrandt und Julius Keller, welche unter Zuhülfenahme des Musikers Brenner in pietätlosester Weise aus dem Scheffel'schen „Trompeter“ ein unter aller Kritik stehendes „romantisches Gesangsstück“ fabrizirten. Und wenn selbst eine nachsichtige Kritik jene zahllosen Akte der Willkür übersehen wollte, durch welche Bunge ihm Passendes zusammengeworfen, ihm Nichtpassendes getrennt hat, — nie kann ihm verziehen werden, daß er als oberflächlicher Librettist Scheffel eigenmächtig umgeändert und der ganzen Handlung einen Schluß angehängt hat, der mit seinem

deus ex machina geradezu lächerlich wirkt. Diesen Fehler hat wohl auch Neßler empfunden, — allerdings ohne Remedur zu verlangen; denn er verflacht und versandet im letzten Akte vollständig mit seiner Musik, — wahrscheinlich weil ihm die Lust und Freude zum Schaffen in Rücksicht auf den Text ausging. —

Jene Episode im Pfarrhaus zu Eingang des Scheffel'schen „Trompeter" verwendet Bunge zu einem Vorspiel. Das, was Werner dem alten, würdigen Pfarrer über seine Relegation von der Heidelberger Universität erzählt, wird als selbständige Handlung herausgenommen, die Scheffel'sche Handlung im Pfarrhause gestrichen. Das ist jedenfalls noch nicht die größte Eigenmächtigkeit, welche der Textdichter begeht. Und doch wirkt die ganze burschikose Studentenszene auf dem Schloßhofe zu Heidelberg nachtheilig auf das folgende Stück. Die Gedanken des Auditoriums werden damit unwillkürlich in Geleise gelenkt, welche der dichterischen Absicht nicht entsprechen. Das Ganze gewinnt den Anschein eines lustigen Studentenstreiches. Jener flotte Bruder Studio Jung Werner begegnet auf seiner abenteuerlichen Reise einer Freiherrntochter, die ihm gefällt und in die er sich auf der Stelle verliebt. Jene durchgeistigten, edlen deutschen Gestalten Scheffels schrumpfen unter der Bearbeitung Bunges zu modernen Stutzern zusammen, die zaubervolle Liebes-Episode gewinnt so mehr den Anstrich eines Studenten-Abenteuers mit glücklichem Ausgang, einer Tanzstundenliebe zwischen Backfischchen und Primaner.

Die Haupthandlung (zugleich mit der eigentlichen Oper) beginnt am Tage St. Fridoline vor dem Portal des Säkkinger Münsters auf dem Marktplatze. Wieder ist hier eine Reihe von Licenzen zu verzeichnen, deren größte und unverantwortlichste den Charakter Margaretha's in's Unmädchenhafte, — in's Undeutsche zieht. Während Scheffel die erste Begegnung zwischen ihr und Jung Werner mit jenem Dufte germanischer Keuschheit und Zurückhaltung umgiebt, läßt Bunge seine Margaretha-Maria (nach dem Cäsarischen Grundsatze: „Veni, vidi, vici!") in eine indezente Verliebtheit verfallen, Werner dagegen mit aufdringlichen Galanterien an sie herantreten. Und die Umworbene, welche als Urbild deutscher Sittsamkeit und als Freifräulein diese Anträge entrüstet ablehnen müßte, freut sich gleich einer zwölfjährigen höheren Tochter derselben und beweist durch ihr auffälliges Entgegenkommen zur Genüge, daß sie in den fremden

eben zum ersten Male geschauten Mann bereits „bis über die Ohren verliebt" ist. Wo bleibt da der Idealismus, jener unendliche Reiz verlangender Zurückhaltung, den Scheffel in diese erste Begegnung zu legen weiß!? — Um das Unnatürliche der Umgestaltung noch zu erhöhen und dem Ganzen einen possenhaften Anstrich zu verleihen, fügt Bunge in diese Scene noch eine bitterböse Base Margaretha's ein, welche nach Art einer zukünftigen Schwiegermama energischen Protest gegen die Liebe ihrer Schutzbefohlenen zu einem Wander-Musikanten einlegt. Kaum glaublich, aber wahr! —

Der nun folgende zweite Theil des ersten Aktes ist der einzige (auch in textlicher Hinsicht), welcher der dichterischen Intention näher tritt. Hier schließt sich der Librettist fast gänzlich dem vierten, fünften und sechsten Stücke des Scheffel'schen Sanges an. Daß er den Rekognoscirungsgang Meister Anton's und die Scene im „güldenen Knopf" übergeht, daß Anton Herrn Werner sofort nach seinem Trompetenständchen auf der Steinbank am Rhein findet und dem Freiherrn vorführt, können wir im Interesse der dramatischen Bearbeitung nur klug und gerechtfertigt finden. Freilich stört auch hier denjenigen, welcher Scheffel kennt, die recht weit fortgeschrittene und unverblümt zum Ausdruck gelangende Liebe zwischen Margaretha und Jung Werner. Dieser Fehler in der Veranlagung des jungfräulichen Charakters ist Bunge bereits vorgehalten worden. Wie sinnig deutet dagegen der unsterbliche Dichter jene im Herzen Margaretha's erst entstehende Liebe an, wenn er am Schlusse des sechsten Stückes singt:

„Aus dem Saal auch schritt des Freiherrn
Tochter; diese ging zum Garten.
Rosen brach sie und Aurikeln
Und viel' duftige Levkoi'n.
Dacht dabei: „Ob's nicht dem jungen
Mann recht unbehaglich vorkommt,
In das fremde Haus zu ziehen?
Und das Erkerstübchen hat so
Glattgeweißte kahle Wände,
Wird viel schmucker aussehn, wenn ich
Einen großen Strauß hineinstell'!" — —

Hat sich nun bis hierher Bunge noch einigermaßen an die Vorschrift des Originals gehalten, so beginnt mit dem zweiten Akte die grenzenloseste Willkür. Die dichterische Handlung wird in Stücke

zerrissen, diese Stücke werden mosaikartig an einander gefügt, gleichgültig, ob das entstehende Bild natürlich bleibt oder nicht. Die herrlichen Lieder verwendet der Tondichter nach Gutdünken als Lückenbüßer, als Effektstückchen. Der Geburtstag des Freiherrn giebt ihm sogar willkommene Gelegenheit, die Feier desselben durch ein Ballet zu verherrlichen und unmittelbar an dieses den Abschied Jung Werner's vom Säkkinger Schlosse zu reihen. Den Aufstand der Rauensteiner Bauern deutet er im Entstehen an, um ihn später für seinen hinzugedichteten Schluß zu verwerthen. Der im Liebes-Geständniß gipfelnde Ausbruch gegenseitiger Zuneigung spielt sich vor dem Aufstande gelegentlich einer Gesangstunde im Garten ab; die böse Base ertappt das Paar in flagranti, Jung Werner muß nach dem eingeschobenen Maifeste (Ballet) um Margaretha's Hand werben, wird vom Freiherrn abgewiesen, singt sein sentimentales Abschiedslied in drei Versen und verschwindet von der Bildfläche. — Das Abstoßende dieser Eigenmächtigkeit braucht wohl nicht durch Anführung der ursprünglichen Handlung noch greller beleuchtet zu werden; wir setzen voraus, daß unsere Leser den „Trompeter" Scheffels kennen.

Jetzt aber kommt das Unglaublichste! — Werner wandelt nicht nach Rom, tritt dort nicht in die päpstliche Kapelle ein und findet nach Jahren seine Margaretha (welche übrigens Bunge aus unerfindlichen Gründen in „Maria" umgetauft hat) wieder. Nein, die Sache kommt ganz anders! — Der Rauensteiner Bauern-Aufstand hat unterdessen begonnen. Die Rotten der Empörer belagern das Schloß des Freiherrn. Ein Sturm gelingt und durch das erbrochene Burgthor dringen die Bauern in den Schloßhof, wo sich zwischen ihnen und der Besatzung ein heftiges Gefecht entspinnt. Schon neigt sich sein Ausgang zu Ungunsten des Freiherrn, als Jung Werner an der Spitze einer geworbenen Kriegerschaar den Aufwieglern in den Rücken fällt und sie schlägt. Eine Wunde am Arme des Muthigen zeigt der Base Margaretha's ein ihr bekanntes Muttermal und sie entdeckt (nach dem bekannten deus ex machina ungeschickter Feuilletonisten!) in Werner ihren als Kind von den Zigeunern geraubten Sohn. Die Liebenden sinken sich in die Arme, der Vater segnet sie; — Tableau! —

Diese ganz unmotivirte Abänderung der Scheffel'schen Handlung hat neben ihrer Abgeschmacktheit noch eine große Anzahl anderer

Fehler. Einmal ist sie unnatürlich. Weiter drängt sie die eigentliche Lösung des Ganzen in so knappe Worte und Handlungen, daß der größte Theil des Auditoriums gar nicht weiß, aus welchem Grunde nun eigentlich den Liebenden Erfüllung ihrer heißesten Herzenswünsche wird. Endlich aber stößt sie die wunderbare Zeichnung der Scheffel'schen Charaktere völlig über den Haufen und schafft eigene dramatische Helden, die mit den im Volksbewußtsein eingewurzelten Lichtgestalten Scheffels in unversöhnlichem Widerspruche stehen.

Warum hat sich Bunge nicht dem Original angeschlossen? — Eine auch nur einigermaßen begabte Fantasie würde das mit Leichtigkeit bewerkstelligt haben. Jener Bauern-Aufstand konnte in den zweiten Akt hineingezogen werden, Margaretha das Geständniß der Liebe aus den Händen des verwundeten Werner entgegennehmen und das freiherrliche Veto würde in viel grellerem Lichte dastehen, als so, wo Werner nichts gethan hat, was ihm Dank eintragen mußte, — worauf er seine Werbung im Stillen stützen konnte.

Den letzten Akt durfte Bunge ruhig im Dome St. Peters zu Rom spielen lassen. Szenerie und musikalische Bearbeitung würden alsdann bedeutend dankbarer gewesen sein. Hier mußte Margaretha nach dem Hochamt und der Palestrina'schen Messe Jung Werner wiederfinden und in den Armen der Fürst-Aebtissin zusammenbrechen. Hier mußte (anstatt im Garten des Vatikans, wie Scheffel will,) Papst Innozentius der Elfte eingreifen, durch seine Milde die verworrenen Fäden lösen, die Hände der Liebenden ineinander legen. Die dichterische Licenz, auch den Freiherrn mit im Petersdome erscheinen zu lassen, hätte jedenfalls Bunge eher verziehen werden können, als jener seichte Schluß, welcher ein Meisterwerk deutscher Lyrik verunglimpft. — Auf diese Weise hätte auch der Komponist Gelegenheit gewonnen, am Schlusse des Ganzen mit allen Mitteln des musikalischen Effektes zu arbeiten, anstatt gleich dem Textdichter abzufallen und lau zu werden. — —

Soweit die Betrachtungen über die textliche Behandlung des Stoffes, der, geschickteren Händen anvertraut, bei der Fülle seiner Schönheiten reichlich Gelegenheit geboten haben würde, eine dankbare Oper zu liefern. Wenden wir uns nunmehr der musikalischen Seite des „Trompeter“ zu!

Im November 1884 schrieb der Referent einer süddeutschen musikalischen Zeitschrift über die Neßler'sche Oper ein herbes, aber doch im Großen und Ganzen zutreffendes Urtheil. Dasselbe lautete:

„Hier haben wir es mit einer neuen Species von Opern zu thun, mit „der Spekulations-Oper". — Neßler steht der Neuzeit vollständig fern, er wandelt einen Weg, der ihn hinter Lortzing führt. Er schreibt seine Musik für Liedertafeln, Konzertsänger, klebt sie dann nummernweise aneinander und nennt das „Oper". Es ist ein großer Irrthum, dieses Werk als „deutsches Werk" zu bezeichnen. Die musikalische Sprache, die Neßler im „Trompeter" spricht, spricht auch Verdi, ja letzterer spricht diese Sprache noch besser. Wenn man dieses Werk vielleicht deshalb als ein deutsches bezeichnet hat, weil mehrere deutsche Liederkomponisten indirekt als Mitarbeiter angesehen werden können, so ist das eben ein Irrthum. Ich möchte zu diesen unfreiwilligen Mitarbeitern Kücken, Gumbert, Abt und noch ein paar Andere rechnen. Wem heutzutage der Erfolg als das maßgebende Moment bei Beurtheilung einer geistigen Arbeit gilt, der verrechnet sich gerade an dieser Oper total. Die Aufführungen in Leipzig — über 50 an der Zahl — beweisen durchaus noch nicht die Lebensfähigkeit des Werkes selbst. An anderen Orten sprach die Kritik nach der ersten Aufführung des „Trompeters" von Gassenhauern, Bänkelsängerei 2c. — wenn ich nicht irre war es die Dresdener Kritik. — Von anderen Orten liest man, daß diese Oper eine „freundliche Aufnahme" gefunden habe und nach zwei- oder dreimaliger Aufführung verschwunden sei. Der große „Scheinerfolg" muß also in Leipzig an der totalen Geschmacks-Verbildung des theaterbesuchenden Publikums liegen; denn die vollen Häuser waren nicht „ausverschenkt", sondern „ausverkauft". Sollte das Leipziger „Trompeter-Publikum" dasjenige Publikum sein, daß ich in Nr. 3 für so eminent deutsch hielt und dem ich wegen Ablehnung des „Heliantus" so viel Weihrauch streute, so bin ich genöthigt bei Herrn Theaterdirektor Stägemann Abbitte zu leisten. Dann hatte er Recht, er kannte seine Pappenheimer besser, als ich Fremdling.

Auffallend bei dieser Erscheinung in Leipzig war, daß sogenannte Kunstjünger dem Absingen des „Säkkinger Liederbuches" die meiste Aufmerksamkeit schenkten. Was soll aus diesen Kindern werden? Wie mir scheint, trägt Neßler das Bestreben in sich, eine sogenannte „Volksoper" zu schaffen. Schon in seinem „Rattenfänger" hatte mich ein derartiges Gefühl beschlichen. Bis jetzt ist ihm dieser Plan nicht gelungen und gerade im „Trompeter" hat er sich vom „Volksthümlichen" noch mehr entfernt, als dies schon im „Rattenfänger" der Fall war. Ich empfehle den hierher gehörenden Aufsatz von R. Wagner über „Publikum und Popularität" (X. Band der gesammelten Schriften). Das Publikum, d. h. das Volk wird über diese Oper zu Gericht sitzen. Wenigstens hoffe ich, daß der Spruch: „Vox populi, vox dei" in späteren Zeiten nicht dahin abgeändert wird, daß er lautet: „vox populox vox der ox", wie ein Wiener Witzblatt einstens meinte. Mit den Bestrebungen der neudeutschen Schule hat Neßler absolut nichts zu thun, er geht uns Neuerer eigentlich gar nichts an. Der äußere Erfolg des „Trompeters" jedoch und der Umstand, daß dieser „Trompeter" ein „deutsches Werk" genannt wurde, veranlaßte mich Stellung zu diesem Produkte zu nehmen. Den (kunstsinnigen) Leipzigern scheint auch die allzuhäufige Aufführung des „Trompeters" etwas zu viel geworden zu sein; denn in den „Leipziger Neuesten Nachrichten" vom 18. Oktob. (Nr. 291) 1884 findet sich folgender köstliche Vorschlag:

„Eingesandt." An unseren Stadt-Theatern ringen „Der Trompeter von Säkkingen" und „Der Salontyroler" um den Preis der meisten Aufführungen unter den Novitäten der neuen Saison. Die Abonnenten fangen freilich an, unruhig zu werden. Vorläufig tragen sie indeß ihr Schicksal noch mit Humor, wie nachstehendes Schreiben bezeugt, welches der Theater-Direktion zuging. Dasselbe lautet:

Neues Theater: Sonntag: Der Trompeter von Säkkingen. Montag: Der Salontrompeter. Dienstag: Der Trompeter von Tyrol. Mittwoch: Der Tyroler in Säkkingen. Donnerstag: Der Salon in der Trompete. Freitag: Der Salon von Säkkingen. Sonnabend: Der Trompetentyroler. (Tyrolertrompeter.)

Altes Theater: Sonntag: Der Salontyroler. Montag: Der Tyroler von Säkkingen. Dienstag: Der Salon-Säkkinger. Mittwoch: Der Trompeter im Salon. Donnerstag: Der Säkkinger in Tyrol. Freitag: Der Tyroler in der Trompete. Sonnabend: Der Trompeter von Säkkingen."

„Es ist im Leben häßlich eingerichtet", — daß bei den Komponisten gleich auch die Kritiker stehen. Das hätte ich dem „Trompeter" gegenüber doppelt verschärft gewünscht; in Leipzig geschah es nicht. Hoffentlich besorgen die Kritiker in anderen deutschen Städten die Richtigstellung der Thatsache, daß die Oper „Der Trompeter von Säkkingen" kein „deutsches Meisterwerk" sei." —

An dieser Kritik hat, soweit sie den finanziellen Erfolg der Oper bespricht, nun allerdings die Zeit Einiges geändert. Bis zur Gegenwart ist Neßler's „Trompeter" nicht ganz von der Bühne geschwunden, wenngleich sein „Ruhm" im Aussterben begriffen ist; dafür sind aber einige seiner Melodien in die Hände der Stadtmusikanten, Dilettanten u. A. gewandert, ja sogar bis auf den Leierkasten gekommen. Man mag sich wenden und drehen, wohin man will, überall begegnet man dem sentimentalen Liede: „Behüt' dich Gott, es wär' so schön gewesen." Die Stadtpfeifer spielen es in den Bierkonzerten, die Salonlöwen brüllen es mit weinerlichen Gesichtern und widerlichem Affekte in den Familien-Zirkeln oder Abend-Gesellschaften, die Leierkästen wimmern es vor den Häusern und in den Höfen neben Ludolf Waldmann, Kontski und Wely.

Was das in der vorerwähnten Kritik gegen den Kunstsinn des Leipziger Publikums ausgesprochene abfällige Urtheil anlangt, so glauben wir die Bewohner des Pleiße-Athens vor derartigen Vorwürfen in Schutz nehmen zu müssen. Wir selbst haben jahrelang in den Mauern dieser Musikstadt gelebt und beste Gelegenheit gehabt, den Kunstgeschmack seiner Insassen zu prüfen. In Leipzig beherrscht die Künstler- wie die Laienkreise eine gesunde Anschauung, ein hoher Idealismus; sonst würde man diese Stadt nicht noch bis auf die Gegenwart als Metropole der Musik für die ganze Welt bezeichnen,

Richtig ist, daß Neßler hier einen offenbaren Triumph erlebte, als sein „Trompeter“ zum ersten Male über die Bretter des neuen Stadttheaters ging. Man mag aber dabei berücksichtigen, daß, wie bereits erwähnt, Leipzig mit Goldschmidt'schen „Heliantus“-Parfüm verpestet war; im Trompeter dagegen wehte frische Waldluft. — —

Eine gerechte Kritik darf nun allerdings nicht außer Acht lassen, daß Neßler vielfach auf Kosten seines unverzeihlich schlechten Text-Lieferanten gesündigt hat. Sehen wir also von den hierdurch entstandenen Fehlern ab und betrachten wir ausschließlich die musikalische Seite des Werkes.

Neßler's ganze musikalische Denkweise bewegt sich in einer Vergangenheit, deren Neubelebung für die Kunst absolut belanglos ist. Weil er in der Erfindung des Gedankens nicht originell ist, kann er auch mit Lortzing nicht verglichen werden, sondern rangirt unmittelbar neben jenen „Volkskomponisten“, die seine Partner auf dem Leierkasten geworden sind; — dieses Urtheil wird durch das Bestreben des Komponisten, die Klippe der Trivialität möglichst zu meiden, in Etwas gemildert. — Wenn man behauptet, Neßler stehe den Klassikern nahe, so ist dies unrichtig. Mögen auch einzelne Wendungen an Mendelssohn erinnern, so fehlt zu einem Vergleiche mit diesem Neßler doch der Inhalt. Und der Umstand, daß einzelne Akkorde oder Formen den Klassikern entwendet sind, kann uns noch nicht veranlassen, unseren Tondichter zu denselben zu rechnen.

Ein weiterer großer Fehler der Oper ist, daß dieselbe in musikalischer Hinsicht nicht von einem einheitlichen Gedanken getragen, daß das Wagner'sche Gesetz der Dramatik gänzlich außer Acht gelassen wird und das Ganze wie eine Serie von Liedern und Chören erscheint, welche theilweise sehr ungeschickt zusammengeflickt worden sind. Wir erhalten auf diese Weise das, was der Referent in der oben zitirten Kritik so scharf tadelt, eine dem Singspiel ähnliche Schöpfung, nur daß der eingeflochtene Dialog in Wegfall kommt. Das Lied ist fast die einzige musikalische Form, die zur Verwendung gelangt, und so erweckt die ganze Oper die Vermuthung, Neßler habe aus einem von ihm früher komponirten Lieder-Cyklus jener köstlichen Dichtungen Scheffel's seine Oper „Der Trompeter von Säkkingen“ gemacht, indem er einen dürftigen verbindenden Text zwischen die einzelnen Gesänge legen ließ. Für diese Annahme spricht z. B. auch jene Anekdote, nach

welcher das bekannte Lied: „Behüt' dich Gott" — gar nicht von Neßler stammt. Der Komponist desselben soll vielmehr ein junger Straßburger Student gewesen sein, den unser Autor in einer musikalischen Abendgesellschaft traf, gelegentlich deren eben jene Weise vorgetragen wurde. Neßler hatte entzückt gefragt, ob es ihm gestattet sei, dieses Lied als sein geistiges Eigenthum zu verwerthen, worein der junge Bruder Studio gern willigte. — Diese Manier erinnert uns an ein ähnliches Verfahren, das ein Berliner Operetten-Komponist einschlug: Derselbe erschien eines Morgens bei dem Verfasser dieses Buches mit einer großen Partitur unter dem Arme: „Hier haben Sie die Musik zu meiner neusten Operette; würden Sie mir wohl einen Text zu derselben niederschreiben?" —

Eigenartig spekulativ ist auch die Art, in welcher Neßler die Trompete ausnutzt und derselben neben dem Gesang eine dominirende und konzertirende Stellung einräumt. Das muß Jedermann unangenehm berühren. An den mit erstaunlichem Raffinement bewerkstelligten Effekten kann nur ein naives, leicht zufriedengestelltes Gemüth hängen; diejenigen, welche in ihrem Urtheile etwas tiefer eindringen, werden über diese Kunststückchen lächeln müssen. Die Trompete tritt zumeist auch da in Thätigkeit, wo Jung Werner weilt; — nicht allein im Heidelberger Schloßhof, wo der junge Studio der Kurfürstin ein Ständchen bringt, nicht allein in jener Szene, in welcher ihr melodischer Schall vom Rhein herauf in das Zimmer des Freiherrn dringt und elektrisirend auf den Alten wirkt, — nein, überall da, wo sich ein kleines Plätzchen für ein obligates Trompeten-Solo fand. Am Unangenehmsten wirkt dieser abscheuliche Mischmasch im letzten Akte bei dem Chore: „Liebe und Trompetenblasen." — Hier läßt Neßler den Chor zwei Takte singen und versieht dann die folgenden zwei Takte des Orchester mit einem geradezu unangenehm trivialen Trompeten-Schnörkel, der allem ästhetischen Gefühl in's Gesicht schlägt. Diese Spielereien sind entschieden zu verdammen; sie erinnern allzusehr an den Jahrmarkt oder die Kunstreiter-Buden.

Man sieht daraus, daß Neßler den Willkürlichkeiten seines Textdichters Bunge noch weitere hinzufügt. Er thut es auf Kosten des Effektes, — nein, einer seichten Effekthascherei, und erhöht auf diese Weise nicht die dramatische Wirkung des Ganzen, sondern das Gefühl des Unwillens über die Viktor Scheffel angethane Vergewaltigung.

— Seine Melodik hat einen einzigen Vorzug, — sie ist flüssig. Aber der tiefe Gehalt mangelt ihr gänzlich und — flüssig in diesem Sinne sind auch Ludolf Waldmann, Spindler, Jungmann und andere Gewährsmänner für Backfischchen. Von einem Charakter seiner Musik kann man hier ebenso wenig reden, wie von einem Charakter seiner Oper. Alles ist leicht konzipirt, leicht hingeworfen; ob es zur Situation paßt oder nicht, ist gleichgültig. Ein Aufschwung zum Energischen oder gar zum Großen ist gänzlich ausgeschlossen, dazu reicht das Können Neßler's nicht hin.

Wie sich augenblicklich das Leipziger Publikum zum „Trompeter von Säkkingen" stellt, wissen wir nicht. In Berlin hält sich das Werk nur auf dem Repertoire des Opernhauses, weil die Provinzler das vielbesprochene Wunder-Opus auch einmal sehen wollen. Das Metropolitan-Opera-House in New-York hat ebenfalls die Oper für die Saison 1889/90 auf's Repertoire gesetzt. Das ist wohl mehr Yankee-Spekulation, als künstlerische Ueberzeugung. — Der Beifall gelegentlich der Premièren in Leipzig war ein frenetischer. Wieder und immer wieder mußte der Tondichter vor dem Vorhange erscheinen und durch Verbeugungen danken. Nun, außer den bereits angeführten Gründen wirkte nicht zum Mindesten die großartige Ausstattung und die mustergiltige Wiedergabe. Jung Werner's Rolle lag in den Händen Schelpers, diejenige der Margaretha-Maria in den Händen von Magdalene Jahns; den Freiherrn gab Grengg, die Base Frau Metzler-Löwy. Man kann also aus diesen bewährten Namen einen Schluß auf die Trefflichkeit der Ausführung ziehen. — —

Es ist nicht zu leugnen, daß die Kreise des großen Publikums von einer lebhaften Sympathie für den Neßler'schen „Trompeter" beherrscht werden. Warum? — Weil die Melodien „gefällig" sind, weil sie Jedermann ohne Beschwerden verdauen kann. Nun, es giebt auch Speisen, welche angenehm schmecken, den Magen nicht beschweren, — darum aber auch nicht satt machen. Das deutsche Volk soll sein Augenmerk nicht dieser Musik zuwenden, von der es nichts profitiren, von der es nur im Augenblicke des Anhörens eine leichte nicht nachhaltige Befriedigung fühlen kann. Wenn das Volk nicht Komponisten maßregelt, welche ihm unzuträgliche Kost bieten, dann stellt es spekulativen Geistern einen Freibrief für seichtes Schaffen aus. Diesen

Ansichten ist aber der Deutsche nie hold gewesen; er wird es auch in Zukunft nicht sein. Die Meinung, die Oper: „Trompeter von Säkkingen" sei ein Meisterwerk deutscher Kunst, kann nur als eine völlige Geschmacks-Verirrung angesehen werden. Inwieweit die öffentliche Kritik dazu beigetragen hat, diesen Irrthum gewissenlos zu bestärken und Reklame für ihre Zwecke zu machen, bleibe unerörtert. Der Theil der Presse, welcher es mit seinen Lesern gut meint und deren Vertreter wirkliche Kunst-Ideale im Herzen tragen, werden unseren Ansichten beipflichten.

* *
*

Für diejenigen unserer Leser, welche auf historische Angaben Gewicht legen und sich für das Leben und weitere Wirken Neßlers interessiren, fügen wir die wenigen biographischen Bemerkungen an:

Viktor Ernst Neßler ist am 28. Januar 1841 zu Baldenheim bei Schlettstadt im Elsaß geboren. Er studirte anfänglich in Straßburg Theologie, beschäftigte sich aber nebenbei lebhaft mit Musik und genoß bei Th. Stern Kompositions-Unterricht. Der Erfolg seiner Operette „Fleurette", welche 1864 mit großem Erfolge in Straßburg aufgeführt wurde, bewog ihn, der Theologie zu entsagen und sich gänzlich der Musik zu widmen. Unter Hauptmanns Leitung vollendete er seine musikalische Ausbildung. Er siedelte von Straßburg nach Leipzig über und übernahm hier die Direktion mehrerer Gesang-Vereine, für welche er eine Reihe von Chorgesängen komponirte („Der Blumen Rache", „Das Grab am Busento", „Gesang zu Pfingsten" u. A. m.). Im Jahre 1867 übergab er die Oper: „Die Hochzeitsreise" der Oeffentlichkeit; 1868 beendete er „Nachtwächter und Student", 1869 den „Alexandertag", 1876 „Irmingard" und die romantische Zauberoper: „Dornröschens Brautfahrt". Doch erst durch die große romantische Oper: „Der Rattenfänger von Hameln", welche im März 1879 am Leipziger Stadttheater zum ersten Male in Scene ging, errang er einen größeren Erfolg. — Im Jahre 1870 war Neßler Chordirektor am Leipziger Stadt-Theater geworden, 1879 Musikdirektor am Carola-Theater ebendaselbst. Nach den Erfolgen seines „Trompeter von Säkkingen" hat er seinen dauernden Wohnsitz wieder in seiner Geburtsstadt Straßburg genommen und komponirt weiter.

Josef Rheinberger.

„Verachtet mir die Meister nicht,
Und ehrt mir ihre Kunst!"
Meistersinger von Nürnberg.

Ein selten glückliches Künstler-Talent, dem die Musen bereits in der Jugend ihre Huldigungen entgegenbrachten, ist Josef Rheinberger, der Kapellmeister an der Allerheiligen Hofkapelle in München. Mit diesem hohen Talente verbindet sich eine urgewaltige Schaffenskraft und eine ernste, geniale Auffassung der Kunst, der er sein Leben geweiht. Rheinberger und der greise Lachner[1]) sind augenblicklich für das Isar-Athen die ältesten und unerschütterlichsten musikalischen Grundpfeiler und Stützen. Beide haben das Kunstleben unter dem geistvollen Ludwig II. aufblühen sehen, Beide selbstthätig (wenn auch von verschiedenen Gesichtspunkten aus!) mit eingegriffen, um die Bayern-Hauptstadt zu dem zu machen, was sie ist, zu einer Metropole der Kunst, die gleichberechtigt neben Leipzig, Berlin und Dresden stehen darf.

Es ist eine eigenartige Erscheinung, die aber durch ihre regelmäßige Wiederkehr etwas Typisches gewinnt, daß der Süddeutsche und namentlich der Bayer bei heiterster und sorgenlosester Lebens-Auffassung in Rücksicht auf die Kunst eine ernste, fast schwermüthige Seite herauskehrt und hierbei mit einer Zähigkeit beharrt, die man nie hinter seinem sanguinischen Temperamente gesucht haben würde. Diese eigenartigen Gegensätze müssen um so mehr verwundern, wenn man die leichtlebige, beinahe leichtsinnige Kunst-Auffassung betrachtet, welche z. B. die Italiener an den Tag legen, deren Reich doch nur einige geographische Grade weiter südlich beginnt. Trennt auch beide Völkerschaften die riesige Mauer der Alpen, sowie nationale und

1) Leider hat unterdessen der Tod Lachner vom Leben abberufen. D. Verf.

Stammes-Unterschiede, so ist doch ein Vergleich recht wohl zulässig. Dabei fällt der Preis ohne Frage dem Bayer zu. Wie jene wolkenumhüllten Berggipfel und schroffen Abgründe, jene brausenden Gebirgswasser und dunklen Föhren des herrlichen Bayernlandes auf jedes empfängliche Gemüth einen nachhaltigen Eindruck machen, in welchem tiefpoetischer Ernst vorwiegt und prädominirt, — ebenso hat der Bayer als getreues Kind seines Landes, als Abbild der ihn umgebenden Natur neben aller südlichen Lebhaftigkeit einen Hang für das Serieuse. Das heiße Blut, das in seinen Adern rollt, macht ihn nur empfänglicher, als die Norddeutschen, nicht leichtsinnig, wie die Italiener. — —

Rheinberger, eines der begnadetsten Kinder dieses köstlichen Südens, wurde als der jüngste Sohn des fürstlich Liechtenstein'schen Rentmeisters Peter Rheinberger am 17. März 1839 in Vaduz geboren. Nicht allein die Pflege der Musik innerhalb seiner Familie, sondern die seltsame Harmonie zwischen dem poetischen Temperament, der Natur seines Heimathlandes und jener Kunst der Töne, wie sie im Elternhause betrieben wurde, zeitigten ein frühreifes Talent. Bereits im fünften Lebensjahre erregte der kleine Joseph durch seine hohe musikalische Begabung derartig das Interesse des Klavierlehrers seiner ältesten Schwester, daß dieser ihn unter seine Leitung nahm und regelmäßig unterrichtete. Der Mann verstand es, die in der Kinderseele schlummernden Fähigkeiten zu wecken und zu pflegen. Als der Knabe sieben Jahre alt war, erhielt er seine erste wirkliche Anstellung als Organist der Ortskirche zu Vaduz. Diese vornehmlich geistliche Richtung, welche der geniale Flug des jugendlichen Musikers nahm, ist für die ganze spätere Kompositionsweise Rheinberger's maßgebend gewesen. Er bevorzugte die kirchliche Musik. — Im Jahre 1847 trat er bereits mit einer dreistimmigen Messe (mit Orgelbegleitung) als Tondichter an die Oeffentlichkeit; das Werk wurde zur großen Freude des kleinen Autors in der heimischen Kirche aufgeführt und lenkte die Aufmerksamkeit auf dieses Wunderkind, dem es glücklicherweise nicht so erging, wie vielen seiner Kollegen. — Ueber dieses Wunderkinderthum ließen sich ganze Bücher vollschreiben; jedem ernsten Künstler muß sein durchschnittliches Treiben verhaßt sein, und man weiß, wie sich Franz Liszt der Aufnahme Carl Tausig's anfänglich gegenüberstellte, wie er zu wiederholten Malen seiner Ab-

neigung vor dieser „Seuche" unter der Jugend Ausdruck verlieh. Er hatte völlig Recht. In unserer Zeit des Akrobaten- und Jongleur-Auftretens unterscheidet sich ein musikalisches Wunderkind nicht viel von seinen Kollegen aus der gymnastischen Fakultät. Ein Unternehmer (dort Zirkus-Direktor) entdeckt das Talent, dressirt es für die Oeffentlichkeit, führt es in allen großen Zirkeln zum allgemeinen Staunen des Publikums vor und füllt sich mit den glänzenden Einnahmen die Tasche. Mit einem Male bleibt sein Wunderkind im zehnten oder zwölften Lebensjahre mitten in seiner verfrühten künstlerischen Weiter-Entwickelung stehen, jeder Versuch zur Fortsetzung der Dressur ist unmöglich. Diese allmählich sich einstellende Gewißheit mahnt den Unternehmer zur Eile. Um möglichst Viel noch mitzunehmen, wird das Kind von einer Stadt zur anderen gejagt. Gefällt es in maßgebenden musikalischen Kreisen nicht mehr, weil der Standpunkt künstlerischer Vollendung, auf dem es steht, mit seinem zunehmenden Alter immer weniger kontrastirt, so wird die Provinz unsicher gemacht. Endlich, wenn auch Kyritz und Posemuckel sich nicht mehr begeistern können, wird der sechszehnjährige Knabe, der erst jetzt in sein Leben eintreten sollte, als abgelebtes, nervöses, übersättigtes Wesen bei Seite gelegt; der gewissenlose Unternehmer hat ihn ausgesogen und sucht nach einem neuen Talente. — Das ist das Schicksal der meisten Wunderkinder, vor dem der junge Josef Rheinberger bewahrt blieb.

Sein Vater verstand als Urtypus eines kleinstädtischen, eingefleischten Bureaumenschen nichts von Musik, er stand dieser Kunst sogar feindlich gegenüber; das Talent des Sohnes erfüllte ihn daher mit ernsten Bedenken. Den Wunsch desselben, die Musik zum Lebensberufe zu erwählen, schlug er rundweg ab und entzog ihm jeden weiteren Unterricht, damit jene „gefährliche Neigung" nicht weitere Nahrung erhielte. Ein Freund des alten Rheinberger, der Kameralbeamte Schrammel aus dem nahe gelegenen Städtchen Feldkirch, ein begeisterter Musikfreund, bewog ihn endlich nach vielem Reden dazu, das ausgesprochene Talent des Sohnes zu berücksichtigen und ihm weiteren Unterricht ertheilen zu lassen. Schrammel, der selbst ein tüchtiger Violinspieler war, nahm Josef in sein Haus und übergab denselben mit Zustimmung seiner Eltern dem Chordirektor von Feldkirch zur Unterweisung im Generalbaß. Rheinberger blieb

zwei volle Jahre im Hause Schrammel's, behielt aber sein Amt als Organist bei und begab sich allsonntäglich zu Fuße nach Vaduz, um hier seiner Amtspflicht zu genügen. In den Jahren 1850/51 weilte er wieder in seinem Elternhause, bis ihn sein Vater im Oktober 1851 an das damals berühmte Franz Hauser'sche Konservatorium nach München brachte. Hier unterwies ihn im Klavierspiel Julius Emil Leonhard, im Orgelspiel Herzog, in der Theorie der Musik der Münchener Bibliothekar Julius Josef Meier.

Daß es dem talentirten Jüngling bald gelang, sich die allgemeine Liebe und Achtung seiner Lehrer zu gewinnen, bedarf keiner Betonung. Im Jahre 1854 verließ er die Hauser'sche Musikschule nach Ablegung seiner Abgangs-Prüfung und verblieb bis 1859, theils komponirend, theils stundengebend, in München. Als in diesem Jahre Leonhard seine Stellung in der Bayern-Hauptstadt aufgab und ein Lehrer-Amt am Dresdener Konservatorium annahm, bewarb sich Rheinberger um die vakante Stelle seines ehemaligen Lehrers und erhielt dieselbe. Ein Jahr später vertauschte er diese mit dem Posten als Lehrer der Komposition. Als Hauser, der im Auftrage König Ludwig I. zur Gründung seiner Musikschule 1846 von Wien nach München berufen war, im Jahre 1865 wegen der durch Wagner und Bülow erfolgten Neugründung eines Konservatoriums pensionirt worden war, trat Rheinberger als Solo-Repetitor an das Königliche Hoftheater. In dieser Zeit entstanden die meisten der zahlreichen Kompositionen unseres Meisters, vor allen Dingen seine dramatischen Werke. Bei der nahen Berührung, in welche ihn seine Stellung mit Dirigenten, Orchester, Darstellern und Tondichtern brachte, ist dies nicht zu verwundern. Wir haben als beste dramatische Schöpfungen dieser Periode hervorzuheben: Die Musik zu Calderon's: „Der wunderthätige Magnus" (das Werk wurde unter des Komponisten eigener Leitung am Hoftheater zu wiederholten Malen mit großem Beifall aufgeführt), zu Raimunds: „Die unheilbringende Krone"; ferner die romantische Oper: „Die sieben Raben" (Text von Bam), welche am 23. Mai 1869 unter lebhaftestem Applaus, vom Komponisten dirigirt, am nämlichen Kunst-Institute in Szene ging. — Im Jahre 1864 wurde Rheinberger Direktor des Münchener Orchester-Vereins, als dessen Repetitor er bereits seit 1854, wo sich der Verein gegründet hatte, fungirte.

Die für das Leben unseres Tondichters bedeutsamsten Ereignisse fallen in das Jahr 1867, nämlich die Verleihung des Professorentitels durch König Ludwig II., seine Anstellung als Lehrer des Orgelspiels und der Komposition an der durch Bülow neu gegründeten Königlichen Musikschule und seine Verheirathung mit Fanny von Hofnaas, einer bekannten, geistvollen Dichterin, welche unter vielen anderen Werken als bestes ihre „Gedichte" 1882 in einem Münchener Verlage herausgab. 2)

Bereits gelegentlich der Essays über Richard Wagner und Hans von Bülow (s. Band I der „Tondichter") ist von der Errichtung der Münchener „Musikschule zur Begründung eines musikalischen, deutschen Styl's" gesprochen worden. Bülow war im Jahre 1864 dem Rufe Wagner's nach München gefolgt, wo die beiden Kunstgenie's — streitbare Mannen, wie sie es waren! — eine gewaltige Bewegung in den Kunst-Verhältnissen der bayrischen Hauptstadt hervorriefen (der damals auch Franz Lachner weichen mußte). 1865 ging, von Bülow einstudirt und dirigirt, Wagner's Oper „Tristan und Isolde", die man bisher für unaufführbar gehalten hatte und die sich unter seiner Einwirkung und Leitung zu einer Muster-Aufführung gestaltete, auf dem Hoftheater in Szene, — eine der größten Thaten Bülow's. Zu Ende des Jahres 1866 kehrte dieser Meister nach Basel zurück, gab daselbst einigen Unterricht, veranstaltete Trio- und Solokonzerte und ließ sich in den Städten der Umgebung hören, bis ihn König Ludwig II., dessen Vorspieler er vorher gewesen war, 1867 definitiv nach München berief und ihn in seiner Königlichen Huld, die jeden ächten Künstler unterstützte, schnell nacheinander zum ersten Kapellmeister der Hof-Oper und -Konzerte, sowie zum Direktor der von Wagner gegründeten Königlichen Musikschule berief. Das Institut bedurfte einer durchgreifenden Organisation durch einen Fachmann; daß Bülow bei seinem organisatorischen Talent diese Aufgabe gelang, ist nicht zu verwundern. So verdankt die Münchener Musikschule eigentlich ihm allein ihre Geburt und Lebensfähigkeit.

---

2) Rheinberger hat auch die Poesien seiner Gattin musikalisch verwerthet; außer manchem Liede nennen wir sein op. 145 „Montfort", eine Rheinsage (Text von Fanny von Hofnaas) für Soli, Chor und Orchester, erschienen im Verlage von Forberg-München.

Was Rheinberger, der also in demselben Jahre, in welchem Bülow seine große Aufgabe bewältigt hatte, den Ruf an das Institut erhielt, diesem war und noch ist, beweist die große Anzahl trefflicher Künstler, die speziell aus seiner Schule hervorgingen.[3]) An Auszeichnungen hat es dem Meister nicht gefehlt. 1877 wurde er zum Kapellmeister an der Allerheiligen Hofkapelle ernannt, eine Stellung, die er augenblicklich noch verwaltet. —

Ueber die Geschehnisse seit dem Jahre 1877 lassen wir Rheinberger selbst reden. Derselbe schrieb, als Verfasser dieses Buches wegen Durchsicht des Verzeichnisses seiner Werke und Angabe der wichtigsten Geschehnisse aus den letzten Jahren seines künstlerischen Lebens mit ihm in nähere Beziehungen trat, folgende Zeilen:

„München, 27. Oktober 1889.

Sehr geehrter Herr!

Mit Vergnügen komme ich Ihrem Wunsche nach, das Verzeichniß meiner Werke zu vervollständigen, und füge noch überall den betreffenden Verleger bei; — die falschen Daten sind ebenfalls richtig gestellt.

An Kunstreisen habe ich seit 1877 wenig geleistet, es wäre etwa meine Reise im Oktober 1883 zur Direktion meines „Christophorus" nach Köln a. Rh. zu erwähnen. —

An Orden besitze ich: Das Ritterkreuz I. Classe des bayrischen St. Michaels-Ordens, das Ritterkreuz des päpstlichen St. Gregor-Ordens, sowie des bayrischen Maximilians-Ordens für Kunst und Wissenschaft. Auch bin ich Mitglied der Königlichen Akademie der Künste in Berlin.

Vielleicht finden Sie es erwähnenswerth, daß obengenanntes Oratorium oder Legende: „Christophorus" bei drei Musikfesten (Düsseldorf, Breslau und Görlitz) zur Aufführung kam.

Ich sehe Ihrem Buche mit höchstem Interesse entgegen und zeichne in vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebenster
Josef Rheinberger
K. Hofkapellmeister und Professor." —

---

3) Wir nennen als hauptsächlichste und beste derselben: Louise Adolphe Le Beau, Cavallo, Fritz Hohenegg, Cyrill Kistler, Hans Kößler, Dr. Kliebert, Oskar Merz, Podbertzky, Ph. Wolfrum u. A. m.

Im Anschlusse hieran lassen wir zunächst ein genaues Verzeichniß der bis zum Abschlusse dieses Buches erschienenen Tondichtungen Josef Rheinberger's folgen:[4])

Ohne Opuszahl herausgegeben.

1. „Die Jagd“, Impromptu für Klavier (Augener).
2. „Ave Maria“ für Sopran mit Orgel (Leuckart).
3. Romanze für Sopran mit Harfe (Kistner).
4. „Carmina sacra“, religiöse Gesänge mit Orgel (Seiling).
5. Bearbeitung der Goldberg'schen Variationen von Seb. Bach für zwei Klaviere (Kistner).

Mit Angabe der Opuszahl erschienen:

op. 1. Vier Klavierstücke (Peters).
op. 2. Fünf vierstimmige Lieder (Fritzsch).
op. 3. Sieben Lieder mit Klavierbegleitung (Schott).
op. 4. Fünf Lieder mit Klavierbegleitung (Schott).
op. 5. Drei kleine Klavierstücke: Die Jagd, Impromptu. — Toccatina. — Fuge (Breitkopf & Härtel).
op. 6. Drei Studien für Klavier (Fritzsch).
op. 7. Drei Charakterstücke für Klavier (Fritzsch).
op. 8. „Waldmärchen“ für Klavier (Fritzsch).
op. 9. Fünf Studien für Klavier (Fritzsch).
op. 10. „Wallenstein“. Eine Sinfonie für großes Orchester (Fritzsch).
op. 11. Klavierstücke (daraus Nr. 4: Allegretto capriccioso. Kistner).
op. 12. Toccata für Klavier (Falter & S.).
op. 13. Tarantella zu 4 Händen für Klavier (Fritzsch).
op. 14. 24 Präludien in Etüdenform für Klavier (Fritzsch).
op. 15. Duo für zwei Klaviere (Fritzsch).
op. 16. „Stabat mater“ für Soli, Chor und Orchester (Fritzsch).
op. 17. Zwei 4stimmige Balladen mit Klavier (Simrock).
op. 18. Ouvertüre zur „Zähmung der Widerspänstigen“ (Fritzsch).
op. 19. Toccatina für Klavier (Fritzsch).
op. 20. „Die sieben Raben“. Romantische Oper in 3 Akten (Fritzsch).
op. 21. „Wasserfee“ zu 4 Singst. mit Klavierbegl. (Fritzsch).
op. 22. Vier Lieder mit Klavier (Fritzsch).
op. 23. Fantasiestück (H-moll) für Klavier (Fritzsch).
op. 24. „Vier Lieder des Gedächtnisses“ zu 4 Stimmen (Fritzsch).
op 25. „Lockung“ zu 4 Stimmen mit Klavier (Fritzsch).
op. 26. Sieben Lieder mit Klavierbegleitung (Fritzsch).
op. 27. Erste Sonate in C-moll für Orgel (Fritzsch).
op. 28. Vier Humoresken für Klavier (Rob. Forberg).
op. 29. „Aus Italien“. Drei Klavierstücke (Forberg).
op. 30. Sieben Stücke aus dem „Wunderthätigen Magus“ zu 4 Händen (Fritzsch).
op. 31. Fünf vierstimmige Lieder (Fritzsch).
op. 32. „Tochter des Jairus“. Kinderkantate (Chr. Werner).

---

4) Die den einzelnen Werken in Parenthese beigefügten Namen geben die Verleger an, bei denen die betr. Tondichtungen erschienen sind.

op. 33. Präludium und Fuge zum Konzert-Vortrag (Fritzsch).
op. 34. Trio für Pianoforte, Violine und Cello in D-moll (Siegel).
op. 35. Hymne für Frauen-Chor und Harfe (Siegel).
op. 36. Neun vierhändige Stücke a. d. „Unheilbringenden Krone“ (Fritzsch).
op. 37. „Der arme Heinrich“, komisches Singspiel in Versen für Kinder (Schmid).
op. 38. Klavier-Quartett in Es-dur (Fritzsch).
op. 39. Sechs Tonstücke in fugirter Form für Pianoforte. 6 Hefte (Forberg).
op. 40. Fünf Motetten zu vier Stimmen (Seitz).
op. 41. „Zeiten und Stimmungen“, 7 Lieder mit Klavierbegl. (Siegel).
op. 42. Etüde und Fugato für Klavier (Schmid).
op. 43. Capriccio giocoso für Klavier (Siegel).
op. 44. Drei Männerchöre (Forberg).
op. 45. Zwei Klavier-Vorträge (Scherzoso und Capriccio) über ein Thema von Händel. 2 Hefte (Forberg).
op. 46. „Zur Feier der Charwoche“. Passions-Musik für vierst. Chor mit Orgelbegl. (Forberg).
op. 47. Sinfonische Sonate für Klavier in C-dur (Forberg).
op. 48. Vier deutsche Männergesänge für Männer-Chor: Schlachtgebet. — Einem Todten (Forberg).
op. 49. Zehn Orgel-Trios (Forberg).
op. 50. „Das Thal von Espingo“, Ballade von P. Heyse, f. Männer-Chor und großes Orchester (Fritzsch).
op. 51. Improvisation über ein Thema a. d. „Zauberflöte“ f. Klavier (Forberg).
op. 52. „Im neuen Frühling“, fünf vierst. Lieder (Schott).
op 53. Drei Klavier-Vorträge (Breitkopf & Härtel).
op. 54. Vier Hymnen für Sopran und Orgel (Simrock).
op. 55. „Liebesleben“. Acht Lieder mit Klavierbegl. (Forberg).
op. 56. „Die Nacht“, f. 4 Singstimmen, Streich-Instrumente und Klavier (Gotthardt).
op. 57. „Wache Träume“, sieben Lieder mit Klavierbegl. (André).
op. 58. Sechs Hymnen zu 4 Stimmen (Hofmeister).
op. 59. „Zum Abschied“, Studie für Klavier (Breitkopf & Härtel).
op. 60. Requiem für Chor, Soli und Orchester (Schott).
op. 61. Thema mit Veränderungen, Studienwerk für Klavier (Hofmeister).
op. 62. Messe für eine Singstimme mit Orgel (Werner).
op. 63. „Am Walchensee“. Acht Lieder zu 4 Stimmen (Breitkopf & Härtel).
op. 64. „Maitag“. Ein lyrisches Intermezzo für 5 dreistimmige Frauen-Chöre mit Klavierbegl. (Cranz).
op. 65. Fantasie-Sonate für Orgel (Aibl).
op. 66. Drei Vortrags-Studien für Klavier (Simrock).
op. 67. Sechs Präludien für Klavier (Cranz).
op. 68. Sechs Tonstücke in fugirter Form. 6 Hfte (Forberg).
op. 69. Drei geistliche Gesänge zu 5—6 Stimmen (Simrock).
op. 70. „Thürmers Töchterlein“, komische Oper in 4 Akten (Cranz).
op. 71. „König Erich“, Ballade für 4 Stimmen mit Klavierbegl. (Simrock).
op. 72. „Aus den Ferientagen“, 4 vierhändige Stücke für Klavier (Präger & Meyer).
op. 73. Fünf Männer-Chöre (André).

op. 74. „In der Zechstube“, 5 heitere Gesänge f. Männer-Chor. 2 Hfte (André).

op. 75. Zwei vierstimmige Gesänge mit Klavierbegl. (Simrock).

op. 76. „Toggenburg“, ein Romanzen-Cyklus für Soli, Chor und Klavier (Präger & Meyer).

op. 77. Sonate für Cello und Klavier (André).

op. 78. Drei Klavierstücke (Präger & Meyer).

op. 79. Fantasie (Präludium, Intermezzo und Fuge) f. Klavier zu 4 Händen oder Orchester (André).

op. 80. „Liebesgarten“. Fünf vierstimmige Lieder (Forberg).

op. 81. „Die todte Braut“. Romanze f. Mezzosopran-Solo, Chor und Orchester (Siegel).

op. 82. Quintett in A-moll (Forberg).

op. 83. „Missa brevis“ in D-moll, vierstimmig (Forberg).

op. 84. Requiem in Es, vierstimmig (Siegel).

op. 85. „Aus dem Sängerleben“. 7 vierstimmige Männer-Chöre (Siegel).

op. 86. Vier epische Gesänge für 4 Männerstimmen (Forberg).

op. 87. Sinfonie in F-dur für großes Orchester (André).

op. 88. Pastoral-Sonate für Orgel (Forberg).

op. 89. Streich-Quartett in C-moll (Leuckart).

op. 90. „Vom Rheine“. Sechs Männer-Chöre (Präger & Meyer).

op. 91. „Johannisnacht“ f. Männer-Chor m. Klavierbegl. (Forberg).

op. 92. Sonate für Cello und Klavier in C (André).

op. 93. Thema mit Veränderungen für 2 Violinen, Viola und Cello (Forberg).

op. 94. Konzert für Klavier mit Orchester in As-dur (Schott).

op. 95. „Mummelsee“ und „Maienthau“, vierstimmig mit Klavierbegleitung (Forberg).

op. 96. Drei Hymnen für dreistimmigen Frauen-Chor mit Orgel (Forberg).

op. 97. „Klärchen auf Eberstein“, Ballade für Soli, Chor und Orchester (Kistner).

op. 98. Vierte Orgel-Sonate in A-moll (Forberg).

op. 99. Sonate in Des für Klavier (Forberg).

op. 100. „Fahrende Schüler“. 7 Lieder für Männer-Chor. 2 Hfte. (Forberg).

op. 101. Drei Vortrags-Studien (Capriccio, Toccatina u. Etüde) für Klavier (Aibl).

op. 102. „Wittekind“. Ballade für Männer-Chor mit Orchester (Forberg).

op. 103. Drei Duette für Sopran und Baß mit Klavierbegl. (Schott).

op. 104. Toccata in E-moll für Klavier (Aibl).

op. 105. Sonate für Violine und Klavier in E-moll (Kistner).

op. 106. Zwei vierstimmige Gesänge mit Orchester (Forberg).

op. 107. Fünf Hymnen für gemischten Chor (Forberg).

op. 108. „Am Strom“. Sechs vierstimmige Lieder (Kistner).

op. 109. Messe für Doppel-Chor in Es (Aibl).

op. 110. Ouvertüre zu „Demetrius“ für großes Orchester (Forberg).

op. 111. Fünfte Orgel-Sonate in Fis-dur (Kistner).

op. 112. Trio für Klavier, Violine und Cello in A (Kistner).

op. 113a. Pianoforte-Studien für die linke Hand allein: Capriccio, Minuetto u. Fughetta.

op. 113b. Dieselben: Masurek, Romanze und Gavotte (Aibl).

op. 114. Quintett in C-dur für Klavier und Streichinstr. (Kistner).

op. 115. Toccata in C-moll für Klavier (Forberg).
op. 116. „Seebilder“, vier Männer-Chöre (Forberg).
op. 117. Messe zu vier Stimmen in F-dur (Forberg).
op. 118. Sechs zweistimmige Hymnen mit Orgelbegl. (Forberg).
op. 119. Sechste Orgel-Sonate in Es-moll (Kistner).
op. 120. „Christophorus“. Legende für Soli, Chor und Orchester (Kistner).
op. 121. Trio für Klavier, Violine und Cello in B (Forberg).
op. 122. Sonate in C-moll zu 4 Händen (Forberg).
op. 123. 24 Fughetten für Orgel (Kahnt).
op. 124. Acht Lieder (daraus: Wanderlieder, — Alpen-Andacht) zu 4 Stimmen (Siegel).
op. 125. „Aus deutschen Gauen“. Sieben Männer-Chöre (Kistner).
op. 126. Messe für dreistimmigen Frauen-Chor in A-dur (Werner).
op. 127. Siebente Orgel-Sonate in F-moll (Kistner).
op. 128. Vier elegische Gesänge für eine Singstimme mit Orgelbegl. (Kistner).
op. 129. Drei italienische Gesänge für eine Altstimme mit Klavierbegleitung (Aibl).
op. 130. „Aus Westphalen“. Sechs Gesänge für Männer-Chor (Forberg).
op. 131. Sechs Gesänge für vier Frauenstimmen (Forberg).
op. 132. Achte Orgel-Sonate[5]) in E-moll (Forberg).
op. 133. Vier sechsstimmige Motetten für Kirche u. Konzert (Forberg).
op. 134. Oster-Hymne für 8 Stimmen (Doppel-Chor mit untergelegtem Klavier-Auszuge. Forberg).
op. 135. Sonate für Pianoforte in Es-dur (Kistner).
op. 136. „Aus verborgenem Thale“. Vierzehn Gesänge f. 1 Singst. mit Klavier (Forberg).
op. 137. Orgel-Konzert mit Orchester in F (Kistner).
op. 138. „Stabat mater“ für Chor, Streich-Orchester und Orgel (Seiling).
op. 139. Nonett für Blas- und Streich-Instrumente (Kistner).
op. 140. Fünf Hymnen für gemischten Chor und Orgel (Kistner).
op. 141. „Aus fränkischen Landen“. 6 Lieder und Gesänge für Männer-Chor (Forberg).
op. 142. Neunte Orgel-Sonate in B-moll (Forberg).
op. 143. „Rosen von Hildesheim“. Ballade für Männer-Chor und Blech-Orchester (Kistner).
op. 144. Drei Wettgesänge (Frühling, Landsknechtlied und Herbstgesang) für Männer-Chor (Forberg).
op. 145. „Montfort“. Eine Rheinsage von F. v. Hoffnaas f. Soli, Chor und Orchester (Forberg).
op. 146. Zehnte Orgel-Sonate in H-moll (Forberg).
op. 147. Streich-Quartett in F-dur (Leuckart).
op. 148. Elfte Orgel-Sonate in D-moll (Forberg).
op. 149. Suite für Orgel, Violine und Cello (Kistner).
op. 150. Sechs Stücke (Thema m. Veränderungen, Abendlied, Gigue, Pastorale, Elegie, Ouvertüre) f. Violine u. Orgel (Kistner).
op. 151. Messe für gemischten Chor in G-dur (Leuckart).
op. 152. Liederbuch (30 Lieder) für Kinder (Oberdörffer).
op. 153. „Das Zauberwort“. Singspiel für die jugendliche Welt (Forberg).

---

5) Daraus Passacaglia bearbeitet für großes Orchester.

op. 154. **Zwölfte Orgel-Sonate** in Des (Forberg).
op. 155. **Messe** für 3 Frauenstimmen u. Orgel in Es (Otto Forberg).
op. 156. **Zwölf Charakterstücke** für Orgel. 2 Hefte (Leuckart).
I. Präludium. — Romanze. — Canzonetta. — Intermezzo. — Vision.
II. In memoriam. — Pastorale. — Klage. — Abendfriede. — Passacaglia. — Trauermarsch.
op. 157. **Sechs religiöse Gesänge** für eine Singstimme mit Orgel (Forberg).
op. 158. vacat.
op. 159. **Messe** in F-moll für 4 Singst. mit Orgel (Leuckart).
op. 160. **„Auf der Wanderung“.** Sieben Männer-Chöre (Forberg).

Die vorstehende Zusammenstellung zeigt, daß Rheinberger zu jenen vielseitigen Genie's gehört, denen kein Gebiet fremd ist. Er pflegte Oper, Sinfonie, Kammermusik, Konzert- und Klavier-Literatur, Chorwerke weltlichen und religiösen Inhalts, Lied-Komposition und Orgel, sodaß man eben von ihm sagen kann: Er ist ein Universal-Genie. Wie aber jeder derartige Charakter trotz eben der universellen Veranlagung doch eine ausgesprochene Neigung durchblicken läßt und dieser vor Allem huldigt, so hat auch bei Rheinberger die kirchliche Musik (gesanglich wie instrumental) eine vornehmliche Berücksichtigung gefunden. Dennoch kann man von den übrigen Werken nicht behaupten, daß sie weniger Talent oder gar Talentlosigkeit verrathen, daß sie dem Triebe, sich überall zu versuchen, entstanden seien, auch wenn der erforderliche Fond fehlt. Vor einem derartigen Vorwurfe sichert den Komponisten seine bereits rühmend hervorgehobene ernste Kunst-Auffassung, jener tiefe, sittliche Kern, der in allen seinen Tondichtungen zu finden ist. Nirgends begegnet man einem Gemeinplatze, nirgends einer unedlen Wendung. Die Gedanken sind echt künstlerisch konzipirt, echt künstlerisch durchgeführt. In der Ausarbeitung zeigt sich der Meister der Form, der Alles bis in's feinste Detail hinein abrundet und feilt, der tief in die Grundsätze der Harmonie, Instrumentation und des Kontrapunktes eingedrungen ist. Diese innige Vereinigung zwischen schöpferischer Begabung und gediegener künstlerischer Bildung, zwischen Inhalt und Form verrathen einen Schöngeist von seltener Größe, — dem die positiven Kenntnisse nicht mangeln (wie so Manchem, der sich Schöngeist nennt!), sondern dem sie in dem idealen Anfluge seiner Fantasie eine wirkliche Stütze bieten. — Rheinberger steht halb auf klassischem Boden, halb neigt er sich der modernen Romantik zu; auf erstere weist die Form seiner

Schöpfungen, auf letztere der Inhalt. Eine genauere Betrachtung des Lebens dieses Meisters, seine Beziehungen zum Münchener Hoftheater, an welchem zur Zeit seiner Solo-Repetitoren-Stellung Wagner's Opern ihren künstlerischen Siegeslauf begannen, sowie zur „Königlichen Musikschule zur Begründung eines musikalischen, deutschen Styls“ erklären diese Stellungnahme bald. — Daß Rheinberger's Orchester-Werke in Norddeutschland verhältnißmäßig wenig aufgeführt werden, ist uns unerfindlich. Unmöglich kann doch der Lokal-Patriotismus soweit gehen, einen hochbedeutenden Künstler (der noch dazu Deutscher ist) das Wort zu versagen! Jedenfalls thäte manche Konzert-Direktion besser, Rheinberger auf's Programm zu setzen, als das Publikum mit dem Marzipan französischer Romantik zu füttern oder die Werkchen „nahestehender Größen“ einzustudiren. Von Rheinberger kann Jedermann, sich ergötzend, lernen. Unser norddeutsches Publikum lechzt gar nicht so sehr nach importirter Musik, die nur durch ihre äußere Form besticht; es kann ernste Kost trefflich verdauen. Daher sollte man eine vernünftige Mittelstraße einschlagen und unter strenger Wahrung der internationalen Bedeutung unserer Kunst etwas besser Spreu vom Weizen absondern. Was man uns aus Paris oder Mailand zuschickt, wird Alles unbesehen angenommen, — was ein deutscher Meister schreibt, gilt als etwas Alltägliches und kann daher „für passende Gelegenheit“ zurückgeschoben werden. Es ist die bekannte Geschichte von dem Propheten, der nichts gilt im Vaterlande.

Bei der Fülle der Werke, welche Rheinberger bis zum heutigen Tage der musikalischen Welt geschenkt hat, ist es selbstredend unmöglich, dieselben einer Einzelbesprechung zu unterziehen. Dazu würde ein dickes Buch kaum hinreichen. Mag daher das bereits gefällte Gesammt-Urtheil im Großen und Ganzen die erforderlichen Anhaltepunkte für die Leser geben! Dem Einzelnen bleibt es dann immer noch überlassen, diese allgemeine Kritik durch Detailstudium zu vervollkommnen. Um dies zu erleichtern, weisen wir nachstehend auf die besten Dichtungen Rheinberger's hin.

Mit sinfonischen und größeren Orchester-Werken sind wir leider sehr spärlich bedacht. Eine einzige Sinfonie besitzen wir in op. 87 (F-dur), in op. 10 eine sinfonische Dichtung „Wallenstein“ (der Komponist bezeichnet dieses letztgenannte Werk mit Sin-

sonie). — Weiter veröffentlichte Rheinberger zwei Ouvertüren, zu Shakespeares: „Zähmung der Widerspänstigen" (op. 18) und zu „Demetrius" (op. 110). — Als Meister über Instrumentation und Form leistet er hier Treffliches, wenngleich nicht vorzuenthalten ist, daß namentlich in den beiden sinfonischen Tondichtungen ein etwas magerer Gedanke oft durch die kunstgerechte und bestechende Form verdeckt wird.

Von den Opern und Singspielen ist bereits gesprochen worden. Außer der Musik zu Calderon's: „Der wunderthätige Magus" und Raimund's: „Die unheilbringende Krone" haben sich „Die sieben Raben", romantische Oper in 3 Akten (op. 20), „Thürmers Töchterlein", komische Oper in 4 Akten (op. 70), sowie die beiden Singspiele für die jugendliche Welt: „Der arme Heinrich" (op. 37) und „Das Zauberwort" (op. 153) einen großen Kreis von Verehrern geschaffen. (Ueber die Erstaufführungen einiger dieser Werke s. o.)

Was die Konzert-Literatur anlangt, so besitzen wir nur zwei nennenswerthe Werke: Das As-dur-Konzert (op. 94) für Klavier und Orchester und das große Orgel-Konzert mit Orchester in F (op. 137). Beide Kompositionen sind vorzüglich, vor Allem aber die letztere. Hier verfügt Rheinberger über eine Kraft des Ausdrucks, die geradezu Staunen erregt, und in Verbindung mit der völligen Kenntniß der Technik des Solo-Instruments überwältigend wirkt. Bei der Seltenheit der Erscheinung und der Güte dieses Orgel-Werkes dürfte demselben ein dauernder Platz in der Konzert-Literatur einzuräumen sein.

Auf dem Gebiete der sogenannten Kammermusik hat Rheinberger Großartiges geleistet. Veröffentlicht sind: Eine Sonate für Violine und Klavier (op. 105 in E-moll), zwei Sonaten für Cello und Klavier (op. 77 und 92); ferner die Klaviertrio's op. 34 in D-moll, op. 112 in A, op. 121 in B, zehn Orgeltrio's (op. 49) und die große Suite (op. 149) für Orgel, Violine und Cello. Weiter seien erwähnt das Klavier-Quartett op. 38 in Es-dur, die Streich-Quartette op. 89 in C-moll und op. 147 in F-dur, das Thema mit Veränderungen (op. 94) für 2 Violinen, Viola und Cello, die zwei Quintette op. 82 in A-moll und op. 114 in C, sowie endlich das große Nonett (op. 139) für Blas- und Streich-Instrumente. In allen diesen Werken zeigt sich Rheinberger als Meister des Kontra-

punktes, einer klassischen Verarbeitung der Themata und origineller Erfindungsgabe. Vermag er auch seine ursprüngliche Richtung nicht zu verleugnen, so bietet diese Musik eine solche Fülle des Schönen und Abwechselungsreichen, daß von einer Einseitigkeit eigentlich nicht gesprochen werden kann.

Die höchste Vollendung erreicht unser Meister in seinen größeren Chor-Kompositionen, welche darum auch auf dem Repertoire aller Musik-Gemeinden stehen. Wir verweisen auf den Brief Rheinberger's, welcher sich über die Auszeichnung, die dem „Christophorus“ zu Theil wurde, bescheiden ausspricht, und nennen als beste Chorwerke die nachfolgenden: „Stabat mater“ für Soli, Chor und Orchester (op. 16). — „Zur Feier der Charwoche“ Passionsmusik für vierstimmigen Chor mit Orgel (op. 46). — Die bekannte Heyse'sche Ballade: „Das Thal von Espingo“ für Männer-Chor und großes Orchester (op. 50). — Requiem (op. 60) für Chor, Soli und Orchester. — „Die todte Braut“ (op. 81: „Ein Mägdlein am Brunnen saß“), Romanze für Mezzosopran-Solo, Chor und Orchester. — „Klärchen auf Eberstein“, Ballade für Chor, Soli und Orchester (op. 97). — „Wittekind“, Ballade für Männer-Chor mit Orchester (op. 102). — Das Oratorium, oder die Legende „Christophorus“ für Soli, Chor und Orchester (op. 120). — „Die Rosen von Hildesheim“, Ballade für Männer-Chor und Blechorchester (op. 143). — „Montfort“, eine Rheinsage für Soli, Chor und Orchester (op. 145). — Neben diesen größeren Werken besitzen wir, wie das Verzeichniß beweist, noch eine tüchtige Anzahl kleinerer Chor-Kompositionen, — alle umwoben von einem poetischen Zauber, edel in der Auffassung wie Durchführung und dramatisch angelegt.

Von den zahlreichen Messen, Klavier- und Orgelstücken — Rheinberger hat uns allein mit zwölf vollendet schönen Orgelsonaten beschenkt! —, den Hymnen, Liedern und Männer-Chören gilt dasselbe. Befinden sich auch unter ihnen manche Bagatellen, so sind sie doch nicht inhaltlich als solche aufgefaßt, sondern bergen irgend einen kostbaren Gedanken. Der Vorwurf der Manirirtheit und des Gesuchten, den unsere Kritiker Rheinberger öfter zu Theil werden lassen, beruht auf einem Mißverständniß. Ebenso könnte man auch bezüglich Wagner's „Meistersingern“ von einem derartigen Fehler reden. Wer

Durcharbeitung und Polyphonie nicht zu würdigen versteht, wer sich für Werke deutschen Ernstes nicht begeistern kann, soll dieselben nicht in die Hand nehmen. —

Rheinberger zeichnet sich durch eine seltene Fruchtbarkeit aus; trotzdem befindet sich unter seinen zahlreichen Werken nicht eines, das Spuren der Flüchtigkeit oder der Sucht zum Produziren ohne vorhandenen inneren Trieb an sich trägt. Das ist in unseren Tagen der Vielschreiberei schon eine seltene Ausnahme von der Regel. — Der Stoff, dem der Meister seine Motive entlehnte, ist der Beste, die Verwerthung eine edle und von wahrhaft schöngeistigem Hauche verklärte. So können wir am Schlusse unserer Studie, in welcher nicht ein einziger Mißton die Harmonie des Lobes stört, nur nochmals den Wunsch aussprechen: Möchten die Werke Rheinberger's, welche Perlen der musikalischen Literatur genannt werden können, Eigenthum des gesammten deutschen Volkes werden, damit die Kritik nicht nöthig hat in den Mahnruf Hans Sachs einzustimmen:

„Verachtet mir die Meister nicht,
Und ehrt mir ihre Kunst!" —

Dr. Franz Xaver Witt.[1])

„Alles wahrhaft Kirchliche, Heilige, Veredelnde und Erhabene, das der menschliche Geist in der Tonkunst seit 2000 Jahren dem Ewigen zu Füßen gelegt hat, wollen wir fördern."

Dr. Franz Witt.

„Ich bitte und beschwöre Sie, machen Sie durch sinnliche und gemeine Musik das Volk nicht selbst sinnlich und gemein!"

Dr. Franz Witt.

„Der Eindruck, den die bedeutsamen Kirchenmusik-Aufführungen in Eichstädt hervorgebracht haben, gehört nicht zu den vorübergehenden, leicht erlöschenden, im Gegentheile ist davon eine fortdauernde, befruchtende Wirkung zu erwarten. Während dieser vier Tage — 3. bis 7. September 1871 — feierte unter Ihrer Leitung die geistliche Musik ein wahrhaft großes und erbauliches Fest zu Ehren Gottes und der Förderung seines Kultus. Es erscheint wunderbar, daß es Ihnen gelingen konnte, mit so beschränkten äußeren Mitteln, eine solche Fülle der Werke älterer und neuerer Meister, nämlich 3 Messen, 2 Requiem, ungefähr 30 andere umfangreiche Kompositionen in so musterhafter, kunstgerechter, zugleich fein nüancirter und echt kirchlicher Weise auszuführen." —

Franz Liszt an Dr. Franz Witt.

Als am 2. Dezember 1888 Dr. Franz Witt zu Landshut in Niederbayern infolge eines Schlag-Anfalls verschied, nahm die Welt von dieser Thatsache wenig Notiz, — weil sie den Verstorbenen kaum kannte oder kennen wollte. Es hieß, daß ein Pfarrer gestorben sei, der zwei Zeitungen auf einmal herausgegeben habe. Damit

1) Als Anhalt für diese Studie hat uns die von dem bekannten Wagnerschüler Cyrill Kistler verfaßte, geistvolle Broschüre: „Dr. Franz Witt, ein großer deutscher Meister. Eine musikalisch-biographische Studie. Bad Kissingen. Verlag der „Musikalischen Tagesfragen." 1889" — gedient.

begnügte sich ein großer Theil unserer anspruchslosen Herren Publizisten und fand sein Vergnügen daran, über diese seltsame Thatsache Betrachtungen ironischer, kaustischer oder gutmüthiger Art anzustellen. Daß Witt neben Richard Wagner der bedeutendste Mann unseres Jahrhunderts geworden war, wie Wagner Reformator des deutschen Opernstyles, so Witt Reformator der katholischen Kirchenmusik genannt werden kann, — wußte Niemand. Für die große Mehrzahl unserer zeitgenössischen Herren „Kritiker“ und Zeitungsschreiber ist das ja auch gleichgültig. Sie suchen lediglich nach einem Punkte im Leben des zu Besprechenden, an welchem sie mit ihrer Satyrik einzugreifen vermögen. Eine solche „günstige Gelegenheit“ aber bot eben der Umstand, daß Witt zwei Zeitungen begründete und notorisch eine gerade, deutsche Natur besaß, welche die Mißgunst mit dem Ausdrucke „Grobheit“ belegte. — Trotzdem Witt einer der ersten Geister unseres Jahrhunderts war und mit seinen größten Meistern in innigen Beziehungen stand, wußte man noch nicht einmal in Landshut, seinem Sterbeorte, wer eigentlich Franz Witt sei und worin seine Verdienste bestanden. So bescheiden ist unser Meister durch's Leben gewandelt. —

Man könnte vielleicht zu der Ansicht gelangen, ein Vergleich Witt's mit Richard Wagner sei ebenso eine Uebertreibung, wie der Ausspruch, Witt repräsentire einen der genialsten Männer unseres Jahrhunderts. — Inwiefern unser Tondichter ein Reformator der katholischen Kirchenmusik geworden ist, hoffen wir später noch eingehend zu besprechen. Jedenfalls hielten beide Heroen an dem Grundsatze fest: Die Musik ist ein Mittel zur Vervollkommnung und Hebung des dichterischen Ausdrucks; sie muß wahr, ihrem Zwecke entsprechend und dem Sinne des Textes angepaßt sein! — Diesem Wahlspruch ist Witt sein ganzes Leben hindurch gefolgt, das somit dem Kampfe für die höchsten Güter der Menschheit geweiht war. Nicht Erbitterung, nicht offene oder versteckte Anfeindung hat ihn von seinem Wege abzubringen vermocht. Ausgehend von dem bekannten Ausspruche Riehl's: „Die Kirche ist die Kunstschule des gemeinen Mannes“ — hat er gewirkt und geschaffen, stets bemüht, die Kunst in ihrer edelsten Form unter das Volk zu tragen, seine Anschauungen dadurch zu klären und ihm Ideale zu geben. — Ein Mann aber, der an ein solches Ziel seine ganze Lebenskraft setzt,

wird in den Augen seines Volkes unsterblich dastehen, selbst wenn ihm einige gedankenlose kritische Schwätzer diesen Lorbeer entreißen wollen. —

Franz Xaver Witt ist am 9. Februar 1834 zu Walderbach in Bayern geboren als Sohn eines Volksschullehrers. Schon in früher Jugend zeigte er außergewöhnliches Talent für die Musik, sodaß ihm sein Vater den ersten Klavier-Unterricht ertheilte. Die Fertigkeit, welche er bald erreichte, ließ den Gedanken auftauchen, man wolle Franz ganz und gar der Tonkunst überlassen. Allein hiermit waren seine Verwandten, welche durchaus einen Priester aus ihm machen wollten, nicht einverstanden; auch fühlte er selbst den Beruf zum geistlichen Stande in sich. So brachte man ihn denn nach Regensburg, woselbst er als Sänger dem Domchore eingereiht wurde. Der damalige Leiter desselben, Kapellmeister Schrem, war nicht nur ein ausgezeichneter Dirigent, sondern auch ein Kenner der alten Kirchenmusik. Er war es, welcher den jungen Witt in die herrlichen Tongebilde einer großen Vergangenheit einführte und damit sein Interesse für die Kirchenmusik im höchsten Maaße erregte. Wir finden denn auch später, daß Witt in seinen reformirenden Bestrebungen vom gregorianischen Chorale und den italienischen Meistern des 16. Jahrhunderts ausging. — Seine ungewöhnliche Fassungsgabe und Erkenntnißfähigkeit ließ ihn nicht allein das nachahmen, was sein maestro Schrem ihm vormachte, sondern schuf ein selbständiges Urtheil, dem man trotz der Jugend seines Trägers einen hohen Werth beimaß. In liturgischen und kirchenmusikalischen Ansichten galt der junge Witt bald für eine Autorität. Sein großartiges Orientirungs-Vermögen ließ ihn mit Leichtigkeit über kontrapunktistische und instrumentale Schwierigkeiten hinwegsehen, seine ersten Kompositionen, welche er damals niederschrieb, erregten allgemeines Erstaunen. —

Nach seiner im Jahre 1856 erfolgten Priester-Weihe trat Witt als Publizist in dem Oberhoffer'schen Organ „Cäcilia" zum ersten Male mit mehreren Artikeln über Kirchenmusik an die Oeffentlichkeit, welche großes Aufsehen erregten. Wissenschaftliche Haltung, lichtvolle Klarheit, große Schärfe und tiefe Kenntniß waren es, welche allgemein imponirten. Für dieses Blatt arbeitete er, bis er, um seinen eigenen Ideen größeren Nachdruck zu verleihen selbst zwei Zeitschriften gründete: „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik" (1866) und „Musica Sacra" (1868). —

Von seinem übrigen Leben interessirt namentlich seine Thätigkeit als Domkapellmeister zu Regensburg, Eichstätt und Passau. In diesen Stellungen war er unablässig thätig, seine großen Aufgaben durchzuführen. Da kam im Jahre 1874 seine Versetzung als Pfarrer nach Schatzhofen, einem elenden Neste Niederbayerns. Wie man in geistlichen Kreisen sich soweit verirren konnte, dieses Genie nach einem Krähwinkel zu sperren, ist uns unerfindlich; entweder war man zu beschränkt, die Bedeutung Franz Witt's zu fassen, oder man wollte sie übersehen. Um ihn einigermaßen zu entschädigen, verlieh ihm Pius der Neunte den Ehrendoktor der Philosophie. Der Papst würde besser gethan haben, wenn er einem Manne, der seiner Sache auf's Treuste diente, die Mittel an die Hand gegeben hätte, mit denen er ohne Nebensorgen ausschließlich seinem künstlerischen Berufe leben konnte. Möglich ist es immerhin, daß man an maßgebender Stelle die Polemiken nicht gern sah, in welche Witt durch die Bestimmtheit seines Charakters verwickelt war; dabei bedenkt man freilich nicht, daß der Ultramontanismus das liebe lange Jahr hindurch in Preßfehde mit unseren protestantischen Bestrebungen liegt. —

Seine letzten Lebensjahre verbrachte Witt zu Landshut in Bayern, völlig sich von der Außenwelt zurückziehend und nur noch der Komposition und seinen Zeitschriften lebend. Heftige Nervosität verhinderte ihn, als Dirigent aufzutreten und der im Jahre 1888 stattgefundenen Versammlung des von ihm gegründeten „Cäcilien-Vereins" beizuwohnen. Als er starb, kannte man den „Sonderling" kaum, der sich so selten vor den Landshuter Spießphilistern sehen ließ. Erst als die großartigen Beisetzungs-Feierlichkeiten stattfanden, merkte man, daß Witt mehr als einfacher Pfarrer gewesen sei, — daß man einen großen Mann zu Grabe trug. — — —

Betrachten wir zunächst Witt als Komponisten und fragen wir nach seinem Verdienste auf diesem Felde. Kistler faßt in seinem Schriftchen die Eigenart des Wittstyls übersichtlich in folgende Punkte zusammen:

1. Alles Unkirchliche ist ausgeschlossen. Hierher gehört freche, musikalische Faktur, Alles, was nur äußeren, vorübergehenden Effekt macht, ohne eine bleibende Wirkung zu erzielen.

2. Die genaue Verständlichkeit des Textes ist die Hauptsache, daher müssen die Kompositionen so geeigenschaftet sein, daß in jeder Stimme der Text gleichmäßig aufmerksam behandelt ist. Textkürzungen sind unkirchlich.

3. Die Kirchenmusik hat den Zweck, zu erbauen, zur Andacht zu stimmen, das Gemüth zu erheben und den Menschen mit heiligem Schauer zu erfüllen. Alles muß daher erhaben und dem Geiste der Sache entsprechend sein.

4. Wie in den Werken Wagner's alle Künste den gleichen Antheil an der Erfüllung der hohen Aufgabe nehmen, so verlangt Witt, daß die Tonkunst in der Kirche Hand in Hand mit der Liturgie gehe. Nur so konnte Witt die Bedeutung der Musik für die Kirche feststellen und die Rettung der heiligen Kunst vollziehen.

5. Die Ausdrucksmittel der Musik, ebenso die Anwendung ihrer Formen sind im Wittstyle, wie bei Wagner, nur Mittel zum Zweck der Erreichung eines erhöhten Eindruckes der Dichterworte. Die Kunst zu Künsteleien zu benützen ist an und für sich unnatürlich, und alles Unnatürliche ist nicht wahr im ethischen Sinne. Die Musik muß aber wahr sein. Brendel sagt: „Der Charakter der liturgischen Handlungen der römischen Kirche ist ein durchaus dramatischer. Hauptgedanke ist, daß Geist und Herz der versammelten Gemeinde zurück auf das Original-Ereigniß geführt werden soll; z. B. die Charwoche. — Die Musik hat hierbei die gestellte Aufgabe, die verschiedenen Situationen in Tönen getreu wiederzugeben, um die richtige und keine falsche Stimmung, die zerstreuend statt sammelnd wirkt, zu erzeugen."

6. Die Kirchenmusik ist eine für sich bestehende Kunst-Gattung, die ihren Grund und ihren Zweck nur im tiefen religiösen Gemüthe des Menschen hat, nur den religiösen Bedürfnissen Befriedigung verschaffen soll.

7. Tiefer Gehalt, ein würdevoller Ernst, die Totalstimmung, die sich in den einzelnen Werken für die verschiedenen kirchlichen Zeiten kund zu geben haben, das sind weitere Forderungen des Wittstyles.

8. Die Musik bildet trotz ihrer dienenden Stellung einen Hauptbestandtheil beim Gottesdienste und ist nicht nur als eine Dekoration zu betrachten.
9. Witt bedeutet in der kirchlichen Tonkunst eine neue Epoche:
   a) durch Vorführung der alten Meister in mustergiltiger Weise;
   b) durch seine eigenen Werke;
   c) durch Einführung des neuen deutschen Kirchenliedes, das seine Entstehung auf den Choral zurückführt.
10. Bei aller Erhabenheit ist dem Musikstyle Witt's ein glänzendes Kolorit, und das dürfte besonders schwerwiegend sein, eine edle Volksthümlichkeit, eigen.
11. Witt verbindet in seinem Style den Kontrapunkt des sechzehnten Jahrhunderts mit den Errungenschaften J. S. Bach's auf harmonischem und melodischem Gebiete. Sein Styl klingt daher fast modern, ohne es jedoch zu sein. Diese Styl-Eigenart weist ganz besonders das einzig herrliche „Agnus Dei“ aus op. 20a S. 11 auf.
12. Witt's musikalische Sprache ist „körnig, kraftvoll“, ohne dabei schroff zu sein, und trägt den Stempel echter deutscher Tiefe. Es ist die elementare Gewalt, die seine Werke weit über Alles erhebt, was seine Zeitgenossen neben ihm auf kirchenmusikalischem Gebiete produzirten.

Diese zwölf Punkte enthalten, sieht man vom Kistler'schen Lapidarstyle ab, Alles, was Witt auszeichnet; Jedermann wird zugeben müssen, daß diese Vorzüge genügen, das Andenken ihres Trägers unsterblich zu machen.

Witt fand die Kirchenmusik in einem unbeschreiblichen Zustande, verrottet und verkommen. Arien, Liebeslieder, Chansonettenstückchen mit dem obligaten: „Eins — dumm, dumm; zwei — dumm, dumm“ der Begleitung hallten von den Wänden des Gotteshauses zurück, Pauken und Trompeten verführten einen tollen, heidnischen Spuk, die Zinken und Maultrommeln, welche die Menschen-Opfer zu Ehren des bekannten mexikanischen Gottes Huizilipochtli begleiteten, spielten dagegen Schlummerlieder. Es war die höchste Zeit, daß es anders wurde; in Franz Witt erstand der Reformator.

Freilich konnte sich die Umänderung nur langsam vollziehen. Es lag dies nicht so sehr in der Natur der Dinge, wie in der Opposition, welcher Witt in geistlichen Kreisen begegnete. Gab es doch viele Pfäfflein, denen der bisherige musikalische Blödsinn gefiel und die nicht daran dachten, daß der triviale, weltliche Hexen-Sabbath mit der Heiligkeit und dem Ernste der Sache in himmelschreiendstem Gegensatze stand. — Dazu kam, daß Witt anfänglich wenig Ansehen genoß und sein großartiges Unternehmen, der „Allgemeine Deutsche Cäcilien-Verein", durch die Kompositionswuth seiner einzelnen Leiter und Chorregenten in Mißkredit kam. Gefiel das Schmerzenskind eines solchen Herrn nicht, so nannte man es „cäcilianische Musik", wälzte die Schuld flugs von der Unfähigkeit des Komponisten auf eine edle, große Unternehmung und — hatte sich natürlich hierdurch auf's Glänzendste salvirt.

Alles dies konnte aber Witt nicht abhalten, seine Wege unbeirrt weiter zu wandeln. Der Kreis, welcher dem alten Schlendrian den Krieg erklärte, erweiterte sich täglich. Die geistreiche Art, mit welcher Witt's Feder seine hohlköpfigen Gegner ad absurdum führte, gefiel. Seine eigenen Kompositionen waren erste Treffer und schlugen die Gegner schwer auf's Haupt. Als dieselben seine Werke anfeinden wollten, nahm er zur Selbstvertheidigung die Feder in die Hand und legte seine ganzen Grundsätze dar, — die jedem vernünftigen Menschen imponiren mußten.

Zum Verständniß der Witt'schen Werke ist eine völlige Kenntniß des gregorianischen Chorals erforderlich; denn von ihm geht er aus. Er griff auf das 16. Jahrhundert zurück, ohne in sklavische Nachahmung dieses Styles zu verfallen, und stellte den Choralstyl in seiner ursprünglichen Reinheit wieder her. Dabei mied er den Fehler der alten Schreibart, den Text in den einzelnen Singstimmen nicht mit gleicher Sorgfalt zu behandeln oder falsche Betonung des Textes unterfließen zu lassen. Deklamation und Accentuation sind in jeder Stimme gleich gewissenhaft beachtet. Witt ist nicht, wie die Alten, nur Melodiker, sondern Harmoniker, Melodiker und Kontrapunktist zu gleicher Zeit. Während die Alten durch Melodieführung zum Kontrapunkte gelangten, kam Witt durch Harmonie, Melodie und Kontrapunkt zur Polyphonie. Dabei geht er von dem Berlioz'schen Grundsatze aus: „Was gut klingt, ist richtig, was schlecht klingt, ist falsch",

daher bindet er sich nicht an zopfige Regeln, sondern hat stets nur die Klang-Wirkung im Auge. Text-Wiederholungen verwirft er vollständig. „Der gregorianische Choral“, so sagt Kistler in seiner Broschüre weiter, „mit seinen vom Takt-Terrorismus nicht gehemmten und beengten Flügeln ist der Ausgangspunkt des Wittstyles. Hier entwickelt nun Witt selbst in der Vielstimmigkeit eine Freiheit in der Bewegung, daß man glaubt und fühlt, jede rhythmische Ordnung sei aufgehoben, weil unserer Gewohnheit gemäß die taktische Gleichmäßigkeit fehlt. Es ist eben ein Strom, der dahinfließt, ohne sich an den gleichen Lauf zu halten. Witts Phrasirung, Melodie-Bildung, Accentuation, Deklamation sind Kinder des Textsinnes, daher stets richtig gewählt, charakteristisch und stimmungserzeugend. Es gibt da aber keine arienhaften Soli, sondern nur Soli im Sinne des gregorianischen Chorales. . . . .

Witt mußte seinen Ausgangspunkt vom gregorianischen Chorale nehmen und von diesem aus die Vorbilder der großen Schule Italiens aus dem sechzehnten Jahrhundert benützen, um zu einem Kirchen-Musikstyle zu gelangen, der dem alten reinen Kirchenstyle gleichkam. Der größte Vertreter dieser Schule war Palestrina (1514—1594), und mit Recht kann man sagen, daß Franz Witt der Palestrina des 19. Jahrhunderts war. Witt ist als Kirchen-Komponist seit Palestrina der größte Vertreter dieses Genres. — Witt beherrschte die Schreibweise dieses Styles wie kein zweiter seit dem sechzehnten Jahrhundert, und sind es besonders seine großen Vokalwerke, die eine staunenswerthe, ganz kolossale Fantasie und ein technisches Können verrathen, das wir bei anderen Kirchen-Komponisten vermissen. Was Witt aber vor der alten Schule auszeichnet, das ist die ungemeine Klangschönheit seiner Werke, ohne an die moderne Zeit uns zu erinnern.

Die Alten komponirten nur nach Stimmen, und war für sie der melodische Fluß der einzelnen Stimmen maßgebend ohne Rücksicht auf die Harmonie-Bildung. Dies führte häufig zu ganz grellen abstoßenden Dissonanzen.

Wie nun Wagner die Prinzipien Mehrerer in ein einziges, in sein Wagner'sches „Styl-Prinzip“ vereinigte, so blieb auch Witt nicht dabei stehen, den Alten bloß abzugucken, wie sie sich geräuspert haben. Es mußte die ganze Schule des sechzehnten Jahrhunderts berück-

sichtigt werden, und daher kamen alle Namen in Betracht, die eines Augenmerkes werth sind.

Viadana, Carissimi, Allegri, Benevoli, Bernabei, Bai 2c. 2c., keiner durfte unbeachtet bleiben, dies schon um so mehr, als sie die Repräsentanten des mehrstimmigen a capella-Gesanges sind.

Diese Richtung mit dem melodischen Baue des Chorales, mit den Fortschritten auf dem Gebiete des Akkorden-Wesens und ganz besonders die Eigenart des Bach'schen Kontrapunktes führten Witt zu seinem Kirchenstyle, der durchaus keine sklavische Nachahmung des alten Styles ist. Die Eigenart seiner Schreibweise genauer zu präzisiren, soll uns später beschäftigen, hier sei nur bemerkt, daß Witt auf dieselben Hindernisse stieß, wie sein großer Zeitgenosse R. Wagner. Spott und Hohn ward Beiden zu Theil für ihr Wirken und Schaffen; aber unentwegt blieben sie ihren Grundsätzen treu, wie echte deutsche Eichen, die sich vor dem größten Sturm-Anprall nicht beugen. Man sagt, daß das Talent sich Bahn breche, vom Genie kann man sagen, daß es seine Gegner kampfunfähig mache.

In diesem Punkte sind beide Meister wieder von gleichem Schicksale verfolgt, — häßliche, bissige, unehrliche Gegner auf der einen, Bewunderer, die halben Götzendienst trieben, auf der andern Seite. Beide Reformatoren verstanden es ganz besonders, mit der Feder für ihre Ideen einzutreten, ihre Absichten kund zu thun, ihren Gegnern klar zu legen, daß es weit einfacher ist, zu kritisiren, als selbstschöpferisch zu wirken. Gerade durch ihre Schriften aber haben sich die beiden Herren ihr feindliches Heer geschaffen. Wagner bediente sich eines Schriftstyles im philosophischen Sinne, und ist er ganz entschieden durch die Darstellungsweise Schopenhauers beeinflußt. Witt dagegen bedient sich eines ihm ganz eigenen Lapidarstyles, an dem es nichts mißzuverstehen giebt und der keinem noch so Ungebildeten unverständlich bleibt.

Hierin ist Witt entschieden deutscher als Wagner. Deutsch sein heißt deutlich sein, und die Schriften Wagner's sind Produkte, die von Manchem nicht verstanden werden können in Folge der zu langen Satzbildungen und Anhäufung von Nebensätzen. In der Art der Durchsetzung ihrer Pläne sind Wagner und Witt wieder gleich. Merkwürdig dabei ist noch, daß die Gegner Wagner's zugleich auch Gegner Witt's waren. Dies mag in den ziemlich gleichartigen

Bestrebungen beider Meister gelegen haben, oder darin, daß es stets Menschen giebt, die blindlings alles Neue verwerfen oder unfähig sind, es zu verstehen. Der Hauptgrund dürfte aber darin zu finden sein, daß man seit Menschengedenken auf Leute stoßen kann, die es nicht dulden wollen, von Anderen überflügelt zu werden oder sich selbst verdunkelt zu sehen. Es giebt Menschen, die deutsche Sätze nur schreiben, um das Deutsche und Große zu verfolgen. Dabei legen die Renitenten gegen das Neue ein Kleid großer Gelehrsamkeit an, verwenden einen für harmlose Menschen nicht leicht bemerkbaren Sophismus und bringen es fertig, daß sich der gedankenlose Theil des Publikums in's Schlepptau nehmen läßt und das Genie für verrückt, den Kritiker für einen Philosophen hält. Nur daher mag es auch kommen, daß man im Allgemeinen dem Genie Schroffheit eher verzeiht als dem Durchschnittsmenschen.“ —

Das, was Witt insbesondere seine Bedeutung verliehen und den bescheidenen Reformator der Kirchenmusik auch der großen Außenwelt bekannter machte, war die Gründung des „Allgemeinen Deutschen Cäcilien-Vereins“, einer Korporation, welche die Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik im Auge und sich seit ihrer Konstituirung über den ganzen Erdball ausgebreitet hat. — Mit was für erbitterten Feinden Witt zu kämpfen hatte, erhellt daraus, daß es Leute gab, welche seinem großartigen Unternehmen jämmerliche Knittelverse entgegenstellten und dadurch doch nur bewiesen, wie unendlich kleinlich sie den idealen Bestrebungen dieses Genie's gegenüberstanden. Witt ließ sich nicht irre machen. Er wußte, daß Alles Große seine Feinde hat, wußte aber auch, daß die Kirche die Kunstschule des gemeinen Mannes war und darum in der Kirche durch Gemüths- und Herzens-Veredelung am Ehesten eine Geschmacks-Verfeinerung erreicht werden konnte. Was er wollte, hat er erreicht; es ist ihm sogar das große Glück zu Theil geworden, noch vor seinem Tode zu sehen, wie seine Lehre auf fruchtbaren Boden fiel, wie seine „Cäcilia“ überall da Zweig-Vereine erhielt, wo deutsche Zunge erklang.

Wenn Witt nach all' diesen Erlebnissen in den letzten Jahren seines Lebens, wo sich zumal noch ein nervöses Leiden hinzugesellte, heftig und eigenartig geworden war, wer könnte ihm wohl daraus einen Vorwurf machen? — Nie aber war er ungerecht. Ging er auch von der Ansicht aus, daß auf einen groben Klotz ein grober

Keil gehöre, so bewegte sich seine scharfe Feder nur innerhalb der Grenzen des Anstandes. Er kämpfte stets mit offenem Visir, Aug' in Auge mit dem Gegner. Behielt dieser das Recht auf seiner Seite, so war er sofort bereit, seinen Irrthum unter lebhaftem Bedauern einzugestehen. — Das ist aber nicht das Zeichen der Charakterlosigkeit, sondern einer wahrhaft edlen und großen Seele! —

Lassen wir aber unseren Gewährsmann Kistler, einen Freund des genialen Witt, weiterreden. Er sagt, indem er auf die Werke dieses Komponisten eingeht:

„Selten ist ein großer Meister so unbeachtet an seinen Zeitgenossen vorübergegangen, wie unser Witt. Vielleicht liegt dies in dem Umstande, daß er seine geistige Produktion einer einzigen Konfession dienstbar machte, oder daß er in seinen Werken zu große Anforderungen an die Ausführung stellt; irgend welche Gründe müssen vorhanden sein, die es erklären, mit welch' abscheulicher Ignoranz die Jetztzeit an Witt sündigte. Es ist geradezu eine Schande, daß sogar Musiker vom Fach sich um unseren Meister gar nicht kümmerten und ihn nur dem Namen nach kannten; gedachten sie aber seiner, so geschah es mit wenig Anerkennung. „Witt komponirt zu schwer", — „es ist Alles so langweilig", — „die Leute schlafen dabei" — „es ist immer dieselbe Leier, die er dreht" — „ach was! er schreibt doch Alles den Alten ab" — „man hat jetzt gar kein Vergnügen mehr in der Kirche durch diese Witt-Musik;" — das sind die Kritiken urtheilsunfähiger Menschen über den Komponisten Witt. Da möchte man mit Wagner rufen:

„Halt, — nicht so geeilt,
Nicht jeder eure Meinung theilt."

Witt ist einer derjenigen Musiker, die es ernst mit ihrer Kunst nehmen, die in der Kunst eine wahre Himmelstochter, die berufen ist veredelnd zu wirken, erblicken. Seine in St. Gallen gesprochenen Worte:

„Ich bitte und beschwöre Sie, machen Sie durch sinnliche und gemeine Musik das Volk nicht selbst sinnlich und gemein!"

sind für seine Richtung, für seine Auffassung der Musik am bezeichnendsten. So faßte er die Kunst des gemeinen Mannes auf. Nur das Edle veredelt, das Gemeine macht wieder gemein. Was hätte es geholfen, wenn Witt nur für seine Sache geschrieben und gesprochen

hätte, ohne zu zeigen, was er will und wie er es will. Der kleine Witt mit seinem großen Geiste sorgte aber selbst für die Uebertragung seiner Theorien auf die Praxis. — In ersterer Linie sind es seine großen Werke, welche die Welt geradezu in Erstaunen und Verwunderung setzten. Witt ist fast ausschließlich Vokal-Komponist und mit den Stylarten aller Zeiten bekannt, wie kaum ein zweiter; dabei beherrscht er den vokalen Satzbau mit einer geradezu erstaunlichen Virtuosität. Dazu hat ihm der Götterkuß eine blühende, edle, ganz wunderbare Fantasie verliehen. Seine Messen op. 8 — 12 — 19 — sein „Stabat mater" op. 7, — seine Litanei op. 20, — seine über alle Beschreibung herrlichen „Improperien", — sein Requiem für Männerstimmen mit Orgel 2c. 2c., — das sind Monumentalwerke allerersten Ranges. Ueber sie viel Worte zu machen, wäre überflüssige Arbeit; hier heißt es hören.

Bei diesem Anlaß fühle ich mich verpflichtet, das Urtheil eines vorzüglichen Musikkenners zu reproduziren, das mir dieser Tage zuging.

„Am 1. November 1888 hörte ich dahier (Landshut) eine große Messe und ein Te Deum von Witt mit Chor (ohne Soli), großes Orchester und Orgel. Das Kyrie war einfach, um nicht zu sagen unbedeutend, aber dann entwickelte sich das Werk großartig; ebenso groß war das Te Deum. Auf mich, der ich bis jetzt noch nichts von Witt gehört hatte, machte die Musik durchaus den Eindruck der modernen Komposition. Ueberraschende Aufeinanderfolge von Akkorden, flüssige aber auffallende Harmonien, edle Gedanken ohne Anklang an bereits Gehörtes, diskrete Unterordnung des Orchesters unter den Gesang, wobei allerdings den Blechbläsern, insbesondere den Posaunen, eine besondere Vorliebe zu Theil wurde. Die einzelnen Sätze waren nach meiner Auffassung durchgehends zu lang, konnten mich aber wegen des interessanten, würdigen Inhaltes durchaus nicht ermüden.

Ich bin entzückt von dieser Musik und frage mich immer wieder: Soll das Cäcilianische Musik sein? Wenn ja, dann gibt es eine Kunst, die vom heiligen Geiste eingehaucht ist."

Und wie verhält sich das Urtheil manches voreilig redenden, einfachen Land-Chorregenten zu diesem Urtheile?!! —

Wer bei der General-Versammlung in Augsburg 1874 die großartige Konzils-Messe von Witt gehört hat, ohne bis in's innerste Mark erschüttert gewesen zu sein, der ist und bleibt für das Wahre

und Echte in der Kunst verloren. Das sind Kombinationen, wie sie nur der Himmel einem besonders begnadeten Künstler verleihen kann. Man weiß nicht, muß man über die geradezu himmlischen Eingebungen oder über die bis in's Fabelhafte gehende meisterliche Mache staunen? „Wahr muß die Kunst sein," schrieb er mir noch kurze Zeit vor seinem Hinscheiden, „und in dieser Beziehung habt ihr Dramatiker es weiter gebracht, als wir mit unserer Kirchenmusik."

Außer dem Stempel der höchsten Genialität tragen unseres Meisters Werke die Eigenschaft der Charakteristik im Großen und Kleinen. Es ist wahre Musik für die Kirche, Kirchenmusik, musica sacra. Kein Takt seiner Werke erinnert an die Welt mit ihren Theatern und Konzertsälen. Selbst in den kleinsten Motetten herrscht ein weihevoller, erhebender Stimmungston. Witt glaubt, was er schreibt, er fühlt, was er von sich gibt, und das ist das Höchste, was ein schaffender Geist besitzen muß: die Ueberzeugung, die Witt im vollsten Maße beseelte. Wer seine Werke kennt, dem wird gewiß eine höhere, andere Welt sich aufgethan haben: „Mir ist, als trügen Engel eine Seele himmelwärts."

Das Wesen der wahren Musik besteht darin, daß sie nur für den einen Zweck verwendet werden kann, für den sie bestimmt ist. Man mache einmal den Versuch und führe den „Don Juan" mit der Musik zum „Fidelio", oder den „Parsifal" mit der Musik zum „Fliegenden Holländer" auf; man wird sofort beim Oeffnen des Vorhanges fühlen, daß dadurch ein gräßlicher Blödsinn herauskommt. Die wahre Kirchenmusik verträgt ein solches Verfahren auch nicht, und Witt ist es, der theoretisch und als Praktiker die Bahnen vorzeichnete, wie die Kirchenmusik wahr werden kann. Man verlege den Text eines seiner Werke auf ein anderes und die Ungeheuerlichkeit wird sofort zu Tage liegen. Es ist eben die Stimmung, die ein Kunstwerk erzielen muß, um ein werthvolles Produkt zu sein.

Diese Stimmung hat ihren Quell im Sinne des in Musik gesetzten Textes und solche inspirirte Musik ist nicht vieldeutig, daher auch nur in dem Sinne verwendbar, in dem sie entstanden ist. Deswegen auch die unfehlbare Wirkung solcher Schöpfungen. Wahr ist eine Musik auch dann, wenn sie zu ihrem Ausdrucke nur diejenigen Mittel verwendet, die nöthig sind zur Erhöhung der im Texte enthaltenen Stimmung. — Wahr ist auch nur jene Musik, die aus der

Seele quillt, und nicht durch äußere Vorgänge entsteht, bei welchen wir dann die Mache besehen, die Inspiration vermissen und uns abwenden, weil wir nichts dabei zu empfinden vermögen. Die Musik ist eben eine göttliche Kunst, sie ist ein Mysterium; und wem es versagt ist, dieses Mysterium hell leuchten zu sehen, wenn es Jemandem dunkelt, sobald er ihm ins Auge schaut, dem fehlt der göttliche Funke, dem fehlt die Erkenntniß des Wesens der Kunst. Die Erkenntniß aber allein nur führt zur Wahrheit. — Hier nun sehen wir wieder unsern herrlichen Witt oben stehen und wir blicken auf voll Ehrfurcht zum gottbegnadeten Genie.

Selbst aus seinen kleinen Orgelstücken spricht ein reiner, keuscher, edler Sinn, der immer Herzblut hingiebt für seine Sache und für sein Volk. Witt ist in seinen Kompositionen nicht nur echt kirchlich, sondern (und dieser Moment ist ganz großartig) er ist echt deutsch. — Er ist der erste Kirchen-Musikdramatiker. Wer das mit Worten nicht zu beschreibende Agnus Dei seiner H-moll-Litanei kennt und gehört hat, dem ging erst auf, an welch' unwürdigem Punkte Witt die Verbesserung der Kirchenmusik anfing. Deutsch ist an Witt seine Tiefe, seine musikalische Sprache, die Durchführung seiner stets fein gewählten Motive. Und welche Motive wählt er! Wie bei Wagner, so entsteht auch bei ihm die Musik aus dem Textsinne (seine Musik ist objektiv und der Sache dienend); daher entsagte er dem alten schablonenhaften Melodienbau und gelangte, wie Wagner, zu der unendlichen, stets sich aus sich selbst heraus entwickelnden Melodie Joh. S. Bach's. — Wenn ein Werk Witt's in dieser Hinsicht antastbar ist, so ist es seine Raphaels-Messe. Franz Nekes hat über dieses Jugendwerk bei Pustet in Regensburg eine Broschüre erscheinen lassen; J. Ev. Habert hat über dieses Werk ebenfalls geschrieben, und Witt selbst nimmt sich um das Opus in der Musica sacra 1879 an. Man darf bei Beurtheilung dieser Messe nicht vergessen, daß sie gleichsam eine Scheide im Schaffen Witt's bildet.

Auch Witt's Genie hat sich erst allmählig entwickelt und gelangte, wie Wagner, durch inneres Kämpfen und Ringen vom Alten zu dem von ihm geschaffenen Neuen, — zu seinem, zum Wittstyle. — Es ist ein Irrthum, Witt in Bausch und Bogen unter die Chromatiker zu stellen. Seine eigenartige Harmonie-Bildung fußt auf den Grundsätzen der Dreiklangs-Bildung, ohne so ängstlich zu sein, beispielsweise durch-

gehende Septen zu vermeiden. In seiner Stimmführung aber herrscht das Prinzip der Seitenbewegung vor. Dadurch entstehen die von ihm so meisterhaft angewendeten Haltnoten, die seinen Werken äußerlich etwas ungemein Kompaktes, Orgelartiges verleihen, was wir dann als erhaben und majestätisch empfinden. Er wendet die Polyphonie im rhythmischen Sinne nie so an, daß alle Stimmen sich gleichzeitig bewegen; er schafft stets einen Kitt unter den Stimmen und das ist das Neue an seiner Musik. Zu dieser Technik dürfte Witt durch die neuere Orchestermusik gekommen sein, die er sehr gut und genau kannte. Wie unsere sogenannte Harmonie im Orchester die fortdauernde Verbindung (gleichsam das Harmonium des Orchesters) herstellt, so sorgt Witt bald in den äußeren, bald in den Mittelstimmen für das Verbinden der Harmonien, Durchgängen und Phrasen, ohne jedoch dadurch die Selbständigkeit der einzelnen Singstimmen zu schädigen oder gar aufzuheben. Das aber vermag nur ein Meister. —

Witt war der Erste auf seinem Gebiete, der den Wagner'schen Grundsatz annahm: Textwiederholungen zu verpönen. Für seine Sache mußte Witt noch hinzufügen, daß die Texte der katholischen Kirchen-Liturgie, die komponirt werden, ganz und nicht stückweise, wie es jedem Komponisten beliebig erscheint, benützt werden. Das war wiederum eine reformatorische That. Dadurch mußte das abscheuliche Gedudel auf das Wort „Amen" ꝛc. ꝛc. in Fortfall kommen und mancher „Kirchenkomponist" wurde gewahr, daß es mit seiner Weisheit jetzt ein Ende habe, da ihm durch die neue Lehre das süße, duselige Fabriziren 4- und 8-taktiger Perioden nicht mehr nachgesehen wurde, und daß es mit dem Polonaisen-, Walzer-, Märsche- und Jodlerschreiben für den katholischen Gottesdienst nun ein Ende habe. — Schon die allerersten Anregungen Witts gaben Veranlassung zu den tollsten Mißgriffen. Ich erinnere mich noch einer Messe von Donat Miller, die er 1868 gleich nach dem ersten Auftreten Witt's veröffentlichte. Ich war zu jung, um bei der Uebergabe des „Kunstwerkes" von D. M. lachen zu dürfen. Er glaubte Witt schon todtgeschlagen zu haben, indem er fortwährend sich in den Akkorden F-dur-Terzen-G-moll Oktavenlage bewegte.

Das ist das Wasser des Palestrina-Styles, und Wasser allein thut's freilich nicht. Das Wasser des alten Kirchen-Styles ist allerdings im Grund-Prinzip eine Dreiklang-Systematik, aber es herrscht

dabei der göttliche Zauber der Polyphonie. Die Hauptsache ist und bleibt, daß die Kirchenmusik erhaben, würdevoll und wahr ist. Alles Gemachte aber ist unecht in der Kunst.

An dem Komponisten Franz Witt ist entschieden sehr gesündigt worden. So finde ich die gänzliche Vernachlässigung seiner Werke in der Haupt- und Residenzstadt München zwar begreiflich, aber nicht für gerechtfertigt. — Es ist dem Meister gegenüber eine Pflicht, seine Werke mehr und mehr bekannt zu machen. Ein Gegner Witt's kann nur der sein, der seine Werke nicht kennt, und leider reden — oder besser schwatzen — viele Unberufene über ihn in abfälligster Weise, ohne auch nur eine Note von ihm zu kennen. — Das ist aber doch nicht deutsch, das ist nicht einmal menschlich und steht dem Volke der Denker schlecht zu Gesichte. Es ist allerdings nicht zu verkennen und es kann nicht geleugnet werden, daß der Uebereifer einiger Wittianer (der sogenannten Vollblut-Cäcilianer) mehr schadete als nützte. Man schüttete das Kind mit dem Bade aus und übertrieb in einer Reformwuth die Sache; dies bewirkte das Gegentheil von dem, was Witt wollte. Es auf das richtige Maß zu reduziren, ist eben auch eine Aufgabe derer, die den Meister überleben. Man redet von einem mißverstandenen Wagner und kann ebensogut von einem mißverstandenen Witt reden.

Wir sagen nicht zuviel, wenn wir behaupten, daß am 2. Dezember 1888 einer unserer allergrößten deutschen Meister das Diesseits verließ. Die Zukunft wird unseren Satz beweisen helfen." —

Nicht mit Unrecht bedauert Kistler am Ende seines interessanten Werkes, daß der Cäcilien-Verein in seiner eigentlichen Thätigkeit sehr eingeschränkt sei, daß die Wohlthat seines Wirkens nur der katholischen Kirche bleibe. Man sollte daher analog den „Wagner-Vereinen" auch „Witt-Vereine" gründen, welche neben der Pflege der Kirchenmusik die Pflege der wahren Vokalkunst sich zur Aufgabe stellten. — Dieser Vorschlag ist fraglos der Beachtung werth und auch innerlich gerechtfertigt. Witt war ein Genie, dessen Thätigkeit und Schaffen den Charakter des Universellen an sich trug; er gehört darum der ganzen Welt, nicht der katholischen Kirche allein. — An Richard Wagner hat man das mannigfache Unrecht, das im Leben ihm angethan wurde, reichlich vergolten; seine Muse, früher bespöttelt und bewitzelt, wird jetzt überall aufrichtig bewundert. Die Zeit wird

kommen, wo man auch Witt allgemein kennen und verehren wird. Daß die Gründung sogenannter „Witt-Vereine" wesentlich dazu beitragen würde, die ideale Lehre des Meisters zu verbreiten, läßt sich nicht leugnen. Der Vorschlag mag daher von thatkräftigen und für die Idee begeisterten Männern erwogen werden; auf diese Weise würde man Witt ein Denkmal setzen, das „dauernder ist als Erz." —

Giuseppe Verdi.

„Welch' ein Gefühl mußt du, o großer Mann,
Bei der Verehrung dieser Menge haben!
O glücklich, wer von seinen Gaben
Solch' einen Vortheil ziehen kann!
Der Vater zeigt dich seinem Knaben,
Ein Jeder fragt und drängt und eilt,
Die Fiedel stockt, der Tänzer weilt.
Du gehst, in Reihen stehen sie,
Die Mützen fliegen in die Höh';
Und wenig fehlt, so beugten sich die Knie',
Als käm' das Venerabile."

Goethe: Faust I.

Giuseppe Verdi behauptet in Italien dieselbe Stellung wie Richard Wagner in Deutschland. Er ist in Wälschland der bedeutendste zeitgenössische Opern-Komponist und hat noch in den letzten Jahren nach der ersten Aufführung seines drama lyrico: „Otello" am teatro de la Scala zu Mailand (am 5. Februar 1887) derartige Stürme von Begeisterung bei seinen Landsleuten wachgerufen, daß das Goethe'sche Motto nicht mit Unrecht an die Spitze unseres Aufsatzes gesetzt worden ist. — Trotzdem haben wir nicht die geringste Berechtigung, Verdi mit Wagner hinsichtlich des inneren Werthes zu vergleichen; wir haben diese Berechtigung weder vom musikalisch-kritischen, noch vom allgemeinen Betrachter-Standpunkte aus. Denn Verdi ist Vollblut-Italiener, Wagner Urdeutscher. So segensreich und schön es nun auch ist, daß in politischer Hinsicht die letzten Jahre uns Italien so nahe gebracht haben, so kann doch nicht einen Augenblick geleugnet werden, daß Deutsche und Italiener von einander

grundverschieden sind und daß sich diese Verschiedenheit auch in den Werken ihrer Dichter und Denker wiedergiebt. Während der Deutsche sein Haupt-Augenmerk auf den inneren Werth, auf den Kern der Sache legt und sich hierdurch in den Augen anderer Nationen oft den Vorwurf eines Pedanten, eines schwerfälligen Tüftlers zuzieht, ist der Italiener, Sanguiniker durch und durch, der Mann des Augenblicks, ein Freund der Begeisterung, des „Evviva!“, durch die momentane Stimmung hingerissen, ganz von ihr erfüllt. Schnell loht die Flamme des Enthusiasmus in ihm auf, eben so schnell sinkt sie aber auch wieder in Asche zusammen. Und dieser Oberflächlichkeit im Wechsel der Stimmung und im Empfinden ist Verdi als Italianissimo völlig unterworfen.

Man geht fehl, wenn man aus diesen allgemeinen Betrachtungen den Schluß ziehen wollte, wir ständen Verdi unsympathisch gegenüber. Keineswegs! — Aber wir haben als ruhiger denkende Deutsche die Pflicht, an Stelle der Verzückung das besonnene Urtheil, an Stelle des südlichen Enthusiasmus die nordische Nüchternheit treten zu lassen. Und mag auch bei der Beurtheilung Verdi's stets dessen Nationalität und ihr Einfluß auf seine Produktivität und auf den Charakter seiner Schöpfungen mitreden, so können wir uns doch unmöglich jenen begeisterten Huldigungen, jenen maßlosen Schwärmereien ganz anschließen, denen sich unsere Brüder im sonnigen Italien hingeben; — Verdi's Erfolg bei uns in Deutschland ist mehr ein Achtungserfolg.

Trotzdem wir einer ausführlichen Angabe der Lebensdaten abhold sind, sehen wir uns doch bei diesem Meister genöthigt, den bislang bewahrten Grundsatz ausnahmsweise aufzugeben. Verdi's Leben ist in seinen einzelnen Abschnitten viel zu interessant, als daß wir es mit bisheriger Sparsamkeit skizzenhaft entwerfen dürften. Wir wenden uns also an der Hand des vortrefflichen Arth. Pougin'schen Werkes „Verdi, sein Leben und seine Werke“ (deutsch von A. Schulze, Leipzig 1887) direkt dem historischen Theile unserer Studie zu, die Kritik bei gebotener Gelegenheit einflechtend, resp. uns bis zum Schlusse vorbehaltend.

Zu Roncole bei Busseto im ehemaligen Herzogthume Parma, einem Neste, das aus einer einzigen Gasse mit etwa 200 Einwohnern bestand und ungefähr 25 Kilometer von Parma entfernt liegt, ist

Giuseppe Verdi am 10. Oktober 1813[1]) geboren worden. Seine Eltern waren kleine Leute, brav und fleißig, die sich durch einen Kramladen und eine Schankwirthschaft („eine armselige Osteria", wie Pougin sagt) ernährten. Als im Jahre 1814 Napoleon Italien vor den eindringenden Oesterreichern und Russen räumen mußte und die rohen Horden sich verheerend über Ober-Italien ergossen, ward auch das winzige Roncole heimgesucht. Von Busseto aus, einem Städtchen von 3—4000 Einwohnern am Fuße des Apennin, drang eine Kosakenhorde in das Dörfchen, Alles verheerend und plündernd, selbst die in die Kirche geflüchteten Einwohner nicht verschonend. Verdi's junge Mutter barg sich mit ihrem bambino (kleinem Kinde) im Glockenstuhl des Kirchthurms und entging so den rohen Mißhandlungen, indem sie die sinkende Nacht in ihrem einsamen Verstecke abwartete und dann, als Alles still geworden war, herabstieg.

Die Erziehung, welche Verdi genoß, war trotz der Aermlichkeit der Verhältnisse eine zarte. Bedingt wurde dieselbe durch den stillen und ernsten Charakter des Knaben, der sich schon in frühster Kindheit scharf ausprägte. Körperliche Züchtigung hat er fast nie kennen gelernt; seine Pflege lag dafür auch ausschließlich in den Händen der ihren Liebling vergötternden Mutter, da der Vater sehr oft nach Busseto mußte, um dort bei dem Großkaufmann Antonio Barezzi seine Einkäufe zu machen, und auch sonst durch den Betrieb seiner Wirthschaft und seines Geschäfts sehr in Anspruch genommen war. — Die Begeisterung für die Musik finden wir bei Giuseppe schon frühzeitig ausgebildet. Stundenlang konnte er als Kind den Vorträgen der Spielleute lauschen, durch hundert verschiedene Fragen sich über die Behandlung der Instrumente, über Melodik und andere Dinge umfangreiche Auskunft verschaffen, und oftmals schloß er mit einem solchen musico publico feste Freundschaft zum Danke für seine Dienste als Cicerone (wenigstens erzählt Pougin die Anekdote, daß 30 Jahre später ein Fiedeler — er hieß Bagasset —, mit dem er auf diese Art Freundschaft schloß, als hülfloser und auf die Mildthätigkeit der Mitmenschen angewiesener Greis täglich vom reichen Gutsherrn Giuseppe Verdi auf Sant Agata gespeist wurde). Das gesetzte,

1) Vielfach wird der 9. Oktober angegeben. Pougin hat durch Auffindung der Geburts-Urkunde nachgewiesen, daß dieses Datum falsch ist.

ernste Wesen des Kleinen verschaffte ihm eine Stelle als Chorknaben der Dorfkirche. Es heißt, daß Giuseppe seines neuen Amtes eifrig gewaltet habe und dennoch, wenn die mächtigen Töne der Orgel ihn umbrausten, derartig ergriffen gewesen sei, daß er dem Priester seine Handreichungen schuldig blieb und nachdrücklich an dieselben erinnert werden mußte.

Ein völlig neuer Abschnitt im Leben des Knaben beginnt mit der Anschaffung eines alten, wurmstichigen Spinett's durch seinen Vater, die Giuseppe mit flehentlichen Bitten durchgesetzt hatte. Das Instrument war abgetrommelt, Saiten fehlten, die Tasten klapperten und der Mechanismus war denkbar widerspenstig; der frühere Besitzer hatte den „Kasten" wohl längst der Kramkammer anvertraut. Dies Alles hielt unseren jugendlichen Musikus nicht ab, fleißig zu üben; er war froh, wenigstens dieses Instrument zu besitzen. Groß war sein Glück, als eines Tages ein Handwerker aus Busseto (Stefano Cavaletti) das Spinett einer größeren Reparatur unterzog und für seine Mühewaltung nur den Dank des Knaben beanspruchte! — Noch heute wird dieses Spinett auf Sant Agata als eine Art Reliquie aufbewahrt. Der schlaue Handwerker aus Busseto aber, der wohl ahnen mochte, daß Verdi eine große Zukunft vor sich hatte, verlieh seinem Namen ebenfalls eine gewisse Unsterblichkeit. Denn unter dem Hammer-Mechanismus erblickt man auf dem Resonanz-Boden des Instruments in verwischten Lettern die Inschrift: „Ich, Stefano Cavaletti, habe das Hammerwerk dieses Instruments erneuert und mit Leder beschlagen, auch habe ich ein neues Pedal angebracht. Ich habe das Hammerwerk umsonst gemacht, da ich die guten Anlagen sah, welche der junge Giuseppe Verdi für das Studium der Musik auf dem besagten Instrument zeigte, was mich vollkommen befriedigt. Anno domini 1821."[2]) — Eine edle, aber auch selbstbewußte Persönlichkeit! —

---

2) Ghislanzoni bringt den italienischen Text; er lautet: „Da me Stefano Cavaletti fu fato di nuovo questi saltarelli, e impenati a corame, e vi adatai la pedagliera che io ci ho regalato; come anche gratuitamente ci ho fato di nuovo li detti saltarelli, vedendo la buona disposizione che ha il giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo instrumento, che questo mi basta par esserne del tutto sodisfatto. — Anno domini 1821." —

Es ist keine Frage, daß Verdi's ausgesprochenes Talent für Musik viel dazu beigetragen hat, ihm seinen Lebenslauf zu eröffnen; allein anderseits muß auch zugegeben werden, daß ein seltsames Glück und der Zufall eine nicht unbedeutende Rolle spielten. Denn ein junges Talent, selbst von der Größe Verdi's, würde nicht im Stande gewesen sein, aus eigener Kraft alle jene Hindernisse zu überwinden, welche ihm Armuth, Jugend und tausenderlei andere Dinge in den Weg legten. Als Verdi elf Jahre alt war, trat er in die Schule zu Busseto ein. Sein bisheriger Musiklehrer war drei Jahre hindurch der alte Dorforganist in Roncole, Baistrocchi, gewesen, dem man Giuseppe als Gehilfen beigegeben hatte. Auch jetzt in Busseto verwaltete Verdi noch diesen Posten und ging an jedem Feiertage von seinem Holzschuhmacher, der ihn für 30 Centesimi den Tag in Kost und Verpflegung genommen, nach Roncole. Bei einem dieser Märsche zur kalten Weihnachtszeit wäre er um ein Haar erfroren, wenn nicht eine mitleidige, alte Bauersfrau den Halberstarrten aufgefunden und in's Leben zurückgerufen hätte.

Vierzehn Jahre alt und mit den nothwendigsten Schulkenntnissen ausgestattet, trat Giuseppe bei dem Großkaufmann Antonio Barezzi in die Lehre, — und mit diesem Schritte zugleich in ein neues Stadium seiner künstlerischen Ausbildung. Barezzi war leidenschaftlicher Musikfreund und spielte selbst mehrere Instrumente. Sein Haus war der Sammelpunkt der von Giovanni Provesi geleiteten „Philharmonischen Gesellschaft"; Giovanni Provesi aber galt für einen gewandten Komponisten, einen Kenner der Bühne, und war der Verfasser mehrerer Opern sowie auch Librettodichter, also eine Persönlichkeit, deren Einfluß Giuseppe von großem Nutzen sein konnte. — Verdi nahm denn auch diese Gelegenheit wahr und benutzte die Mußestunden, um sich diesem Meister zu Dank zu verpflichten; er verwaltete den Notenschatz der „Philharmonischen Gesellschaft", schrieb Stimmen und Partituren und als eines Tages sein Prinzipal Barezzi den jungen Giuseppe am Spinett überraschte, war er so erfreut über die Kenntnisse und Talente desselben, daß er ihm gestattete, auf dem neuen Flügel seiner schönen Tochter Margherita zu üben.[3]) Aus

---

3) Es war ein Instrument aus der renommirten Fabrik von Fritz in Wien.

dem Verkehr mit dieser Dame entspann sich später eine zärtliche Neigung, welcher der väterliche Segen nicht vorenthalten wurde.

Indessen beobachtete der greise Giovanni Provesi Verdi's Talente und seinen rastlosen Eifer mit steigendem Interesse. Er zog den jungen Künstler, der mit Riesenschritten seinem Kunstideale entgegen-eilte, immer mehr mit zu den Dirigenten-Geschäften der „Philharmonischen Gesellschaft" heran. Und Verdi begnügte sich nicht damit, nur den Dirigentenstab zu schwingen und seinen Lehrer zu vertreten, er war auch schöpferisch thätig und brachte eigene Kompositionen zur Aufführung (die Originale sind heutigen Tages noch im Städtischen Archiv zu Busseto aufbewahrt). — Von den vier Stipendien, über welche die Stadt verfügte, erhielt Verdi durch Vermittelung Provesi's eines derselben[4]), damit er auf dem berühmten Konservatorium der lombardischen Hauptstadt Mailand seine musikalischen Studien beenden könne. (Eingedenk dieser Wohlthat stiftete Verdi später ein fünftes Stipendium im Betrage von 1000 Lire jährlich!) —

An der Spitze des Mailänder Konservatoriums stand damals Direktor Francesco Basily, ein trockener Pedant, dessen musikalischer Gesichtskreis nicht über den einfachen und doppelten Kontrapunkt hinausreichte. Als Verdi, neunzehn Jahre alt, von Barezzi zu diesem Schablonenmenschen gebracht wurde[5]), erklärte derselbe nach kurzer Prüfung, dem Kandidaten mangele es an den erforderlichen Kenntnissen. Fetis, der Autor der „Biographie universelle des musiciens" rechtfertigt diesen unglaublichen faut pas Basily's mit dem Bemerken: Der geistreiche Direktor habe sich durch die unkünstlerische Physiognomie des Jünglings zu diesem Urtheil veranlaßt gesehen. — Wer Verdi's Bild kennt, vermag die Unvernunft dieser Entschuldigungs-Gründe zu beurtheilen. Ist es aber ein wirklicher Trost, Leidensgenossen zu haben, so mag Verdi an die Schicksale

---

4) Die Leihhaus-Verwaltung von Busseto wich sogar auf die Intervention Barezzi's hin von ihren sonstigen Gewohnheiten ab und erhöhte das Stipendium, das auf 4 Jahre à 300 Franken lautete, auf 600 Franken pro Jahr, wofür sie es allerdings nur auf zwei Jahre gewähren konnte.

5) Barezzi hatte Verdi an Giuseppe Seletti, seinen treuen Freund und Professor am Mailänder Gymnasium empfohlen, der den Jüngling mit offenen Armen aufnahm und auch darauf bestand, daß er bei ihm (Via Santa Maria No. 19) wohne.

Liszt's in Paris denken. Als im Jahre 1823 dieser geniale Künstler mit seinem Vater nach Paris kam und an die Pforten des streng bewachten dortigen Musentempels klopfte, fertigte ihn der damalige Direktor mit dem Bemerken ab: „Das Pariser Konservatorium nähme keine Ausländer auf!" —

Verdi ließ sich durch diese Zurückweisung nicht entmuthigen. Es gab noch Leute, die seine Talente zu würdigen wußten. Der Kapellmeister am teatro de la Scala, Vincenzo Lavigna[6]), nahm sich Giuseppe's als dritter und letzter Lehrer an; unter ihm schloß Verdi seine musikalische Studien-Laufbahn ab. Er hat in dieser Zeit viel komponirt, sich auf jedem Gebiete der Tondichtung probirt, und manche Melodie aus dieser Periode in seine späteren Opern aufgenommen. Als Lavigna seinen Liebling entließ, prophezeihte er ihm: „Er werde dereinst der Stolz seines Vaterlandes werden!" —

Ein eigenartiger Zufall rief Verdi wieder nach Busseto zurück. Der greise Provesi war gestorben, seine Stelle vakant geworden und Busseto's Bürgerschaft war der Ansicht, daß sie keinen besseren Ersatz erhalten könne, als wenn sie das Amt Verdi übertrüge. Die Geistlichkeit hingegen hatte andere Ansichten; sie kannte Verdi's Vorliebe für die weltliche Musik, namentlich für die Oper, nannte ihn spöttisch einen „maëstrino moderno" und vergab das Organisten-Amt an der Kathedrale an Giovanni Ferrari. Die Bürgerschaft dagegen wählte, theils aus Opposition, theils aus innerer Ueberzeugung, Giuseppe Verdi zum Städtischen Kapellmeister, als welcher er auch an die Spitze der „Philharmonischen Gesellschaft" trat.[7]) Wilder

---

6) Rolla, ein Verdi sehr zugethaner Lehrer am Mailänder Konservatorium, hatte dem jungen Künstler den Rath gegeben, sich an Lavigna oder Negri zu wenden. Lavigna war Schüler des neapolitanischen Konservatoriums, damals über 50 Jahre alt und Kapellmeister an der Skala. Von seinen dramatischen Werken nennen wir: „La Muta per amore"; „L'Idolo di se stesso"; „L'Impostore avvilito"; „Coriolano"; „Di posta in posta"; „Zaïra" u. A. m.

7) Er führte den etwas langen offiziellen Titel „Maëstro di musica del comune e Monte-di-Pietà di Busseto" und bezog das für diese Würde gewiß karge Gehalt von 300 Lire. Dazu gesellte sich jedoch die schon vorerwähnte Unterstützung des Leihhauses, sowie der Zuschuß, den eine Subskription von Privat-Personen ergab, sodaß sein Gehalt sich so hoch belief, wie dasjenige des vom Klerus begünstigten Ferrari. — Verdi wohnte im „Palais Rusca".

Parteihaber entspann sich in dem sonst so friedlichen, kleinen Busseto zwischen den beiden Rivalen, ein erbitterter Kampf, aus dem — wer möchte auch nur einen Augenblick daran gezweifelt haben! — Verdi als Sieger hervorging. Wo er den Taktstock schwang, wo er als Klavier-Virtuos oder Orgelspieler öffentlich auftrat, da strömte die Menge hin, um sich zu begeistern und dem genialen Dirigenten entgegenzujubeln. — Mitten in diesen Triumphen aber nahm er sich ein Herz, trat vor Barezzi hin und erbat von ihm die Hand seiner Tochter Margherita, die ihm der Vater mit seinem Segen überließ.[8])

In Mailand hatte Verdi während seines Aufenthaltes bei Lavigna sowohl durch Kompositionen, als auch durch die Leitung einer Aufführung der Haydn'schen „Schöpfung" große Gönnerschaft erworben. Einer jener Mäcene gab ihm damals ein Libretto, das Verdi seinem Dichter- und Musikfreunde Themistokles Solera[9]) zur Umarbeitung überwies und komponirte. Es war die Oper: „Oberto conte di San Bonifacio", welche unter großem Erfolge am 17. November 1839 zur Aufführung gelangte. — Selbstredend wurden durch dieses Ereigniß nicht allein die Kunstwelt, sondern auch Verleger und Unternehmer auf Verdi aufmerksam. Giovanni Ricordi kaufte das Eigenthumsrecht an dem Erstlings-Opus um 1750 Lire; — Merelli senior aber, der Impresario des teatro de la Scala und der Wiener Hof-Oper, verpflichtete Verdi zur Lieferung von drei neuen

---

8) Als Verdi's Kontrakt mit der Stadt-Verwaltung von Busseto abgelaufen war, machte er sich seine Freiheit zu Nutze und kehrte mit seiner Frau und seinen beiden Kindern, die sie ihm inzwischen geschenkt hatte, nach Mailand zurück.

9) Solera war ein hochbegabter, aber sehr unglücklicher Dichter. Als er sein erstes Werk: „Miei Primi Canti" herausgab, riefen die Italiener entzückt: „Abbiamo un poeta"! — („Wir haben einen Dichter!"). Von seinen weiteren Werken, welche Solera dichtete und komponirte, erwähnen wir: „Il Contadino d'Agliate" (aufgeführt in Mailand); „La Fanciulla di Castelguelfo" (Modena); „Genio e Sventura" (Padua); „La Sorella di Pelagio" (Madrid). Arm und vergessen starb der Dichter und Komponist im Jahre 1878 nach einem wechselvollen und seltsam bewegten Leben. Ein abenteuerliches Geschick hatte ihn zuerst nach Spanien verschlagen, wo er ein wichtiges Amt bekleidete; dann ging er nach Aegypten, wo er Chef des Vicekönigs wurde, und schließlich ließ er sich in Paris als Antiquitätenhändler nieder.

Werken innerhalb zweier Jahre, deren jedes mit 4000 Lire honorirt werden sollte. Außerdem waren Verdi noch fünfzig Prozent vom Reingewinn durch den Vertrieb der Partitur und Klavier=Auszüge zugesprochen. Der Komponist warf sich mit großem Eifer auf diese neue Aufgabe, deren Bewältigung sich freilich bald genug Hindernisse unüberwindlicher Art entgegenstellten. Verdi schreibt selbst darüber:

„Ich bewohnte damals mit meiner Familie, das heißt meiner Frau und unseren beiden Kindern, eine bescheidene Wohnung in der Nähe der Porta Ticinese. Kaum hatte ich mit meiner Arbeit begonnen, als ich schwer an der Bräune erkrankte, sodaß ich lange das Bett hüten mußte. Ich befand mich auf dem Wege der Besserung, als mir einfiel, daß ich in drei Tagen 200 Franken brauchte. Wenn diese Summe auch in jener Zeit für mich ziemlich beträchtlich war, so wäre die Sache immerhin nicht allzu ernst gewesen, wenn meine schmerzhafte Krankheit mich nicht verhindert hätte, bei Zeiten meine Maßregeln zu treffen. Aber die schlechte Verbindung mit Busseto (die Post ging damals jede Woche zwei Mal) ließ mir nicht die Zeit, an meinen Schwiegervater zu schreiben. Meine Frau, die meine Aufregung bemerkte, nahm ihre wenigen Schmucksachen und brachte mit Hilfe derselben, ich weiß nicht auf welche Weise, das Geld zusammen. Ich war tief bewegt von dem Beweis ihrer Liebe und nahm mir vor, ihr das Ganze reichlich zurückzuerstatten, wozu ich mit Hilfe meines Kontraktes glücklicherweise auch bald in der Lage war. Allein jetzt begann für mich eine Reihe der schwersten Unglücksfälle. Im April wurde mein Knabe krank. Es gelang den Aerzten nicht, die Ursache seines Leidens zu entdecken, und langsam dahinsiechend verstarb der Kleine in den Armen seiner vor Schmerz fast wahnsinnigen Mutter. Einige Tage später erkrankte mein Töchterchen und auch sie raffte der Tod dahin! Doch das war noch nicht Alles; in den ersten Tagen des Juni wurde meine junge Frau selbst von einer heftigen Gehirn=Entzündung befallen, und am 19. Juni 1840 trug man einen dritten Sarg aus meiner Wohnung! Ich war allein, ganz allein! In einem Zeitraum von etwa zwei Monaten hatte ich drei theuere Wesen verloren, meine ganze Familie war dahin ... Und in dieser furchtbaren Seelenqual mußte ich eine komische Oper schreiben."

Diese komische Oper aber hieß: „Il conte Stanislao" oder „Un Giorno di regno", wurde in Mailand am 5. September 1840 aufgeführt und fiel hier, wie auch gelegentlich späterer Wiedergaben in Venedig und Neapel mit Glanz durch. —

Verdi war außer sich. Zu all' den schweren Schicksalsschlägen noch sein Fiasko als Künstler! — Ja, es bestand für ihn kein Zweifel, daß die Periode namloser Leiden ihm auch seine musikalische

Gestaltungskraft gelähmt hatte, — er wähnte sich verlassen von den Seinen, verlassen von der hehren Muse, die er vergötterte. In heller Verzweiflung schrieb er an seinen Impresario und bat inständigst, er möge ihn von dem Kontrakte entbinden. Merelli, ein Geschäftsmann durch und durch, erwiderte ihm:

„Du sollst Deinen Willen haben. Ich kann Dich nicht mit Gewalt zwingen zu schreiben, aber mein Vertrauen zu Dir ist noch dasselbe wie früher. Wer weiß, dereinst wirst Du vielleicht doch wieder zur Feder greifen. In diesem Falle brauchst Du mich nur zwei Monate vor Beginn der Saison zu benachrichtigen, und ich verspreche Dir, daß die Oper, die Du mir bringst, zur Aufführung gelangen wird." —

Merelli wußte zu gut, daß Verdi, wenn er sich aus dem Problema seiner augenblicklichen Situation herausgearbeitet haben würde, wieder zur Feder griff. — Und das sollte schneller kommen, als er selbst vermuthete! —

Als Merelli eines Abends — über ein Jahr war seit jenen unglücklichen Ereignissen verflossen — Verdi begegnete, drückte er ihm ein Textbuch in die Hand mit der Bitte, sich dasselbe seines interessanten und hochdramatischen Inhaltes wegen anzusehen. Es war Solera's „Nabucco". Daheim angekommen, warf Verdi mit bitterem Lachen das Buch auf den Tisch; ein unwillkürlicher Blick in das aufgeblätterte Manuskript ließ das Auge auf den Versen haften: „Va pensiero, sull' ali dorate".[10]) — Wieder und immer wieder mußte Verdi das Werkchen zur Hand nehmen; beim Durchlesen bereits formten sich in seinem Geiste die Melodien, einige Wochen später war die Partitur fertig. Das Einstudiren ging ebenso über Hals und Kopf, wie die Kostüme infolge der karg bemessenen Zeit dürftig waren. Am 9. März 1842 fand die erste Aufführung statt und brachte Verdi einen beispiellosen Erfolg, — einen Erfolg, der selbst Donizetti mit seinem neuesten Werke „Maria Padilla" völlig in Schatten stellte. Freilich lag auch die Rolle der Abigail in den Händen der berühmten Sängerin Giuseppina Strepponi[11]), welche

---

10) „Fliehe, Gedanke, auf goldenen Flügeln". —

11) Ihr Vater war Felice Strepponi, Kapellmeister in Monza, der bereits 1832 in Triest starb. Er komponirte mehrere von seinen Zeitgenossen recht günstig aufgenommene, jetzt vergessene Opern, u. A.: „Gli Illinesi"; Francesca da Rimini"; „Amore e mistero"; „L'Ullà di Bassora". — Die Tochter Giuseppina studirte am Mailänder Konservatorium und debütirte 1835 mit

einige Jahre später der Bühne Valet sagte, um Verdi als zweite (noch jetzt lebende) Gattin zu folgen. — Wer war glücklicher als Merelli, der kurze Zeit vor diesem Ereigniß mit der Nikolai'schen Oper: „Il Proscritto“ glänzend hineingefallen war und seinen Ruf als weltberühmter Impresario auf's Spiel gesetzt sah! — Donizetti aber, welcher der ersten Aufführung „Nabucco's“ beigewohnt hatte, saß, wie Pougin schreibt, bei der Rückreise nach Bologna, wo er Rossini's „Stabat mater“ zu dirigiren gedachte, nachdenklich in seinem Wagen, sang Verdi's Melodien vor sich hin und flüsterte kopfschüttelnd: „Das war schön, recht schön; so hätte ich es auch gemacht!“ — Ob ihn, so fügt Otto Gumprecht dieser Anekdote hinzu, die wehmüthige Ahnung beschlichen, daß er den Triumphen Desjenigen beigewohnt, der ihn in der wankelmüthigen Gunst der Massen ablösen, seinen müden Händen die Oberherrschaft über die italienische Gesangsbühne entreißen sollte? —

In den zwei darauffolgenden Jahren entstanden zwei neue Opern, zum carnevale di Milano 1843: „Lombardi alla prima crociata“ [12]), zum venezianer Karneval 1844: „Ernani“. — Verdi

---

großem Erfolge in Triest. Nachdem sie einige Jahre an der italienischen Oper in Wien gewesen war, trat sie in Venedig, Rom, Florenz, Mantua, Bologna, Brescia, Livorno und Bergamo auf. Ueber ihre Fähigkeiten äußert sich Pougin: „Mit einer prächtigen, umfangreichen Stimme, die sie mit seltenem Talent beherrschte, verband sie ein tiefes dramatisches Gefühl und alle Eigenschaften einer wahren lyrischen Tragödin. Sie genoß daher auch bereits eines bedeutenden Rufes und besaß die volle Gunst des italienischen Publikums. Ihr Engagement an der Skala datirte erst seit ganz Kurzem; am 22. Februar, wenige Tage vor dem Erscheinen Nabucco's, hatte sie in Donizetti's „Belisar“ debütirt. Gleich am ersten Abend mit der lebhaftesten Sympathie empfangen, trug sie wesentlich zu dem Erfolge der Verdi'schen Oper bei. Sie konnte in derselben die ganze Fülle ihrer herrlichen Stimme, wie auch ihre seltenen dramatischen Fähigkeiten entwickeln, was ihr einen glänzenden Triumph einbrachte. Gleichwohl war ihre Laufbahn verhältnißmäßig kurz; sie verließ die Bühne in der vollen Kraft ihrer Jugend, nachdem sie nur den Erfolg kennen gelernt hatte.“ —

12) Pougin schreibt über die Première dieses Werkes: Seit 3 Uhr nachmittags hatte das Publikum bereits die Zugänge der Skala belagert und bald auch in den Zuschauerraum Eingang gefunden. Vorsichtiger Weise hatte sich jeder Einzelne mit Lebensmitteln versehen, sodaß sich beim Aufgehen des Vorhanges alsbald ein durchdringender Geruch von Saucischen über alle Räume des Theaters verbreitete, was jedoch dem nicht lange auf sich warten=

war in künstlerischer wie finanzieller Hinsicht ein gemachter Mann; sein Ruhm vergrößerte sich immer mehr und Merelli zahlte für die „Lombardi" 8000 österreichische Gulden, die nämliche Summe, welche Bellini für seine „Norma" erhalten hatte.

Freilich gesellten sich zu diesem Erfolge allerlei Mißstände, mit denen Verdi bis zur Befreiung Italiens zu kämpfen hatte. Wir erwähnten bereits vordem, daß bei der Berufung Verdi's nach Bussetto als Nachfolger Provesi's die Geistlichkeit als Feindin des Komponisten aufgetreten war. Diese Gegensätze hatten sich mit dem zunehmenden Rufe Verdi's noch mehr verschärft und als „Ernani" sowie die „Lombardi" in Szene gehen sollten, erhob der Bischof von Mailand Einspruch gegen die Aufführung. Er gab an, daß in den Stücken kirchliche und gottesdienstliche Vorgänge öffentlich zur Schau gestellt würden, und rief die Obrigkeit um ihre Unterstützung an. Auf den Vorschlag, es sollten einige Striche in der Partitur vorgenommen werden, ging Verdi als echter Künstler nicht ein. Nach langem Kampfe siegte die freie Kunst-Anschauung über die orthodoxe Lächerlichkeit des Stuhles Petri und „Ernani" machte unter dem begeisterten Jauchzen des Publikums in seinem Geburtsjahr 1844 die Runde über fünfzehn Bühnen. — Dabei kamen dem Werke die politischen Anspielungen sehr zu Statten. Gelegentlich der Aufführungen in Venedig begrüßte man mit enthusiastischem Jubel die Worte: „Si ridesti il leon di Castiglia", in Rom sang man seit 1847, wo der volksfreundliche Pius IX. auf den Stuhl Petri kam, statt: „A Carlo Quinto" nur: „A Pio Nono sia gloria e onor." [13]) —

lassenden Erfolge keinen Abbruch that. Das Publikum verlangte eine Wiederholung des Quintetts; aber die Polizei gab dieselbe nicht zu, während sie gegen die Wiederholung der Polonaise: „Non fu sogno" nichts einzuwenden hatte. Derartige Launen kamen bei der Censur öfter vor. Der berühmte Chor: „O signore dal'tetto natio!" gab den Anlaß zu einer der ersten politischen Demonstrationen, welche das Erwachen des Lombardisch-venetianischen Volksbewußtseins begleiteten. Ich sagte „eine der ersten", weil die erste derselben in Wahrheit durch den von hebräischen Sklaven gesungenen Chor: „O mia patria, si bella e perduta!" verursacht wurde. Der Chor ist eine Paraphrase des Psalmes „Semper flumina Babylonis", und der Komponist hatte eine tiefergreifende Melodie dafür erfunden." —

13) Eine Anekdote sei hier angeführt, welche trotz ihrer Details interessant ist und die wir Pougins sorgfältiger Aufzeichnung verdanken. Sie beweist,

Viktor Hugo, der mit aller Lächerlichkeit eines pretentiösen, französischen Poltrons Einspruch gegen die Ausnützung seiner Texte erhob, wurde ausgelacht, — seine Texte ruhig weiter operngemäß umfabrizirt.

Textdichter, wie auch Darsteller hatten es bei Verdi nicht leicht. Den ersteren ließ er keinerlei Freiheiten, diktirte ihnen die ihm gut erscheinenden Stoffe in die Feder; den letzteren vertrieb er die bei Künstlern so leicht auftretenden Ansprüche mit großer Energie. So erzählt Pougin, daß die erste Darstellerin der Elvira in „Ernani",

---

daß „Ernani" eines jener Werke ist, welche an charakteristischen, bisweilen sogar aufregenden politischen Zwischenfällen besonders reich sind; sie liefert aber auch ein prächtiges Zeugniß für dasjenige Urtheil, das wir an verschiedenen Stellen dieser Studie über die Heißblütigkeit und Maßlosigkeit der Italiener fällten. Unser Gewährsmann sagt: „Es war in Rom gegen Ende des Jahres 1847, zur Zeit der ebenso außerordentlichen wie flüchtigen Popularität des Papstes Pius IX., den die Italiener bekanntlich einen Augenblick als den Befreier und künftigen Retter ihres Vaterlandes ansahen. Die Freude dauerte nicht lange; aber es ist Thatsache, daß der Kirchenfürst damals namentlich bei den Römern eine fast an Vergötterung streifende Liebe und Verehrung genoß. Im Theater Tordina wurde „Ernani" gespielt und einzelne Szenen des Stücks wurden von der patriotischen Menge allabendlich mit lärmendem Beifall überschüttet. Statt des „A Carlo Quinto sia gloria e onor!" sang man: „A Pio nono" u. s. w., und natürlicher Weise wurden in der Verschwörungs-Scene die österreichisch-spanischen Banner und Kokarden durch Trikoloren ersetzt. Die Szene mußte bei jeder Vorstellung wiederholt werden. Eines Abends war ein National-Gardist, welcher, rittlings auf der Ballustrade der Galerie sitzend, der Vorstellung beiwohnte, mit der einmaligen Wiederholung noch nicht zufrieden: „Bis! Viva l'Italia! Viva Pio Nono!" begann er zu rufen. Das Publikum ließ sich hinreißen und der Vorhang ging zum dritten Male in die Höhe. Aber unser Gardist war noch immer nicht zufrieden. Er begann von Neuem zu rufen, bis das Publikum endlich ungeduldig wurde und ihn auszischte. Nun aber steigerte sich seine patriotische Erregung bis zum Paroxismus; er riß seinen Tschako vom Kopfe und schleuderte ihn in's Parterre, dem Tschako folgte der Waffenrock und schließlich auch noch die Weste. Die Gäste im Parterre geriethen in nicht geringe Bestürzung; sie fürchteten, er würde sich im nächsten Augenblicke selbst herabstürzen; aber er machte es noch schlimmer: er zog seinen Säbel und schleuderte ihn mit solcher Gewalt nach der Bühne, daß er zwei Schritte vor der Rampe im Fußboden stecken blieb. Man kann sich denken, welchen ungeheuren Tumult diese Scene verursachte. Derselbe legte sich erst, als es endlich nach vieler Mühe einem Offizier gelang, sich des Wahnsinnigen zu bemächtigen und ihn aus dem Saale zu entfernen." —

Sophie Löwe, vom Komponisten verlangte, er solle am Ende ihrer Rolle ein effektvolles Schluß-Rondo einlegen. Verdi fertigte sie kurz ab, und es dauerte geraume Zeit, bis der vom Erfolge „Ernani's" beschämten Sängerin wieder vergeben wurde. Auch Francesco Maria Piave, der — sit venia verbis! — Textschuster Verdi's, welcher ihn zu acht Opern mit Libretti bediente, hatte viel unter der scharfen Kritik und dem nie zufriedenen Gemüthe des Komponisten zu leiden. Er verfiel später unheilbarem Wahnsinn. Verdi setzte ihm ein anständiges Jahresgeld aus und stellte die Zukunft seiner Tochter ebenfalls sicher. —

Verdi's ganzes bisheriges Wirken und Schaffen bewegt sich im Rahmen der für Italien so bezeichnenden künstlerischen Verhältnisse. Der Tondichter ist Macher, Handwerker, Fabrikant. Der Impresario akkordirt mit ihm über die Lieferung eines Postens musikalischer Waare, die bis zur nächsten Stagnione abgegeben werden muß. „Hier ist ein Libretto, dort das Geld, — nun arbeite!" — Und mit fliegender Hast geht es an die Komposition. Bei ihr hat er die sich nach Mode und Geschmack wie eine Wetterfahne drehenden Launen des Publikums zu respektiren. Wird ihm das Glück zu Theil, zu gefallen, so hebt ihn das „Evviva!" einer begeisterten Menge auf den Schild; mißfällt sein Stück, so schreit ihn der skandalsüchtige Pöbel in den Koth hinab, ohne nach seinen Verdiensten zu fragen. Allerdings wandelte Verdi, obgleich er bei seiner Ueberproduktion Triumphe ebenso wie Fiasko einstreichen mußte, seine Wege mit seltenem Gleichmuthe. Nichts konnte ihn erschüttern, weder die Niederlage noch der Sieg. Er blieb stets derselbe.

Zu diesen eigenartigen Kunst-Verhältnissen in Italien liefert Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen „Reisebriefen" einen prächtigen Beitrag, der unser etwas scharfes Urtheil rechtfertigen wird. Es heißt da:

„Donizetti macht eine Oper in zehn Tagen fertig; sie wird ausgezischt, aber das thut gar nichts, denn er bekommt dafür bezahlt und kann dann wieder eine Weile spazieren gehen und schlecht schreiben. Sollte aber dann seine Reputation endlich gefährdet werden, so würde er wieder zu viel arbeiten müssen, und das wäre unbequem. Darum schreibt er einmal eine Oper in drei Wochen und giebt sich zu ein paar Stückchen Mühe, damit sie recht gefallen, und kann dann wieder eine Weile spazieren gehen und schlecht schreiben". . . . .

„Hätte die Musik Furore gemacht, so hätte mich's geärgert; denn sie ist unter aller Kritik jämmerlich. Aber daß sie nun ihrem Liebling Parini, den sie auf dem Kapitol kränzen wollten, auch einmal den Rücken drehen, die Melodien nachäffen und sie karikirt nachsingen, das ärgert mich auch wieder, und es beweist, wie tief ein solcher Musikus in der allgemeinen Meinung steht. Ein anderes Mal tragen sie ihn auf den Schultern nach Hause — das ist kein Ersatz. Sie würden es in Frankreich mit Boieldieu nicht so machen — abgesehen vom Kunstsinn, bloß aus Anstandsgefühl." —

Die Wahrheit dieser Schlußbemerkung wollen wir nun einmal dahingestellt sein lassen. Jedenfalls beweisen diese zwei, verschiedenen Briefen Mendelssohns entnommenen Stellen gerade genug. Wir lesen mit sittlicher Entrüstung von den Gladiatoren-Gefechten bei den Alten, deren Ausgang von der Laune der von Wein und Leckerbissen übersättigten Gourmands abhing, wir mißbilligen das frenetische Bejubeln der Stierfechter im Cirkus zu Madrid. Hier handelt es sich um ähnliche Dinge, nur mit dem Unterschiede, daß kein Sklave oder Verbrecher mit emporgestreckter Hand unter dem siegenden Gladiator das Publikum um seine Gunst und um's Leben bittet, sondern ein Mann, der auf der Menschheit Höhen steht, — ein Tondichter.

Die Jahre 1844—49 brachten Verdi fast nur Enttäuschungen und Fehlschläge. Der Grund hierfür liegt sowohl in der Laune und Veränderlichkeit seines Publikums, als auch vor Allem in der Kompositionsweise Verdi's. Er erniedrigte sich zur Mache. Unser großer, unsterblicher Richard Wagner schrieb (seine Jugend-Opus abgerechnet!) von 1837 bis 1882, also in einem Zeitraum von fünfundvierzig Jahren, elf Opern resp. Tondramen; Verdi gab in dem Lustrum 1844—49 heraus: „I due Foscari", „Giovanna d'Arco", „Alzira", „Attila", „Macbeth", „I Masnadieri", „Briganti", „Il Corsaro", „La battaglia di Legnano" und „Luisa Miller", — also zehn Opern. Daß natürlich hiervon die große Mehrzahl jämmerliches Fiasko machte, braucht kaum erwähnt zu werden. „I due Foscari" fiel in Rom, Giovanna d'Arco" in Mailand, „Alzira" in Neapel, „I Masnadieri" in London (trotzdem Verdi selbst dirigirte), „Briganti" in Paris durch. Ebenso erging es den Opern „Il Corsaro" und „La battaglia di Legnano"; dabei hatte der Verleger für das erstere Werk 20,000 Lire gezahlt. „Attila" und „Macbeth", von denen erstere in Venedig, letztere 1846

in Florenz zum ersten Male aufgeführt wurden, hielten sich nur zufolge der politischen Anspielungen und zündenden patriotischen Partien über Wasser. „Macbeth" widmete der Komponist seinem Schwiegervater Antonio Barezzi; die Dedikation hat folgenden Wortlaut:

„Mein lieber Schwiegervater! Es hat mir immer am Herzen gelegen, Dir, meinem Vater, Freunde und Wohlthäter, eine Oper zu widmen; bisher wurde ich jedoch durch gebieterische Umstände daran verhindert. Jetzt aber, wo ich dazu in der Lage bin, widme ich Dir meinen „Macbeth", der mir von meinen Werken besonders werth ist. Er kommt vom Herzen, möge er Dir zu Herzen gehen!"

„Macbeth" hat aber in Florenz nur einige Aufführungen erlebt, 20 Jahre später in einer Neubearbeitung für Paris dort ein Fiasko.

Mit „Luisa Miller" (nach Schillers: „Kabale und Liebe") hatte Verdi mehr Glück, obgleich das Werk nicht sofort ohne jeden Einwand angenommen wurde (Erstaufführung am 8. Dezember 1849 in Neapel). Erst allmählich gewann man die Oper lieb, während sie in Paris kühl aufgenommen wurde, in Deutschland gänzlich unbekannt geblieben ist. Die als Honorar vom Intendanten der Königlichen Theater ausbedungenen 3000 Dukaten hat sich Verdi abringen müssen. — Die Oper „Stiffeli" fiel bei ihrer Première in Triest im Jahre 1850 durch und vermochte sich auch in der sieben Jahre später erfolgten Neubearbeitung unter dem Titel „Arnoldo" nicht zu behaupten. —

Wir treten in diejenige Schaffens-Periode Verdi's ein, welche unstreitbar die glücklichste genannt werden kann, die Zeit seines „Rigoletto", „Trovatore" und der „Traviata". Hier zeigt sich der Komponist in seinem ganzen Können; das beweist der Umstand, daß die Trias nicht auf die italienische Bühne beschränkt blieb, sondern ihren Weg durch alle Länder nahm und noch jetzt auch in Deutschland auf den Repertoiren größerer Bühnen als zugkräftig verzeichnet steht. Welche Stellung wir zu den Werken einnehmen, haben wir später darzulegen; im Augenblicke interessirt uns lediglich das historische Referat. Die Première des „Rigoletto" fand am 11. März 1851 im Fenice-Theater zu Venedig, diejenige des „Trovatore" in Rom am 19. Januar 1853 und die der „Traviata" am 6. März 1853 in Venedig statt.

Der Stoff zum „Rigoletto" ist, wie derjenige zu „Ernani", Viktor Hugo entlehnt („Le roi s'amuse") und war von Piave unter

dem Titel „La Maledizione" bearbeitet worden. Anfänglich stieß sich die Censur an der Quelle, dem Personen-Verzeichniß und dem Namen; endlich beseitigte Verdi die Skrupel dieser Biedermänner, nachdem er auf Anrathen eines Polizei-Offiziers den Titel von: „La Maledizione" in: „Rigoletto, buffone di corte" umgewandelt hatte, und schrieb die Musik zu dem nunmehr polizeilich genehmigten Texte in — horribile dictu! — vierzig Tagen. Also wieder einmal Akkord-Arbeit, — aber eine glückliche. Denn seit Rossini's: „Tankred" hatte das Fenice-Theater keine solchen brausenden „Evviva"-Rufe vernommen. Die Venetianer schwammen in einem Meer von Wonne. Selbstredend hatte Verdi in der Arie: „La donna è mobile qual piuma al vento[14]) für den nöthigen Effekt gesorgt. Er kannte seine Italiener und war selbst ein musikalischer Spekulant. Die Noten zu dieser Arie erhielt der Darsteller des Herzogs erst unmittelbar vor der General-Probe mit der strengen Weisung, gegen Jedermann Stillschweigen zu wahren. Verdi's Erwartungen täuschten ihn nicht. Schon bei dem flotten Geigen-Ritornell horchte das Publikum auf. Die Spannung steigerte sich, um in donnernde Beifalls-Salven und Dacapo-Rufe auszuarten. Nach vielen Wiederholungen fiel der Vorhang; am nächsten Tage sangen und pfiffen es die gondolieri und fruttaguali, — Verdi war wieder ein gemachter Mann.

Aehnlich erging es der Erst-Aufführung des „Troubadour" am 19. Januar 1853. Infolge einer Ueberschwemmung des Tiber waren

14) Man erzählt sich eine nette Anekdote, deren Hauptperson Piave, der Textdichter des „Rigoletto", ist. Eines Abends begegnete derselbe bei einem Spaziergang durch die Straßen Venedigs einer jungen Dame, der er nahe gestanden, die aber das Verhältniß mit ihm gebrochen hatte, um ein neues anzuknüpfen. Piave trat ihr lächelnd entgegen und sang ihr die ersten beiden Verse der Arie in's Ohr:

„La donna è mobile
Qual piuma al vento" . . .
(Die Donna ist wankelmüthig
Gleich der Feder im Winde.)

Die Dame erbleichte anfangs, nahm aber dann die begonnene Melodie schnell auf und sang sie, Piave scharf ansehend, zu Ende:

„E Piave è un asino
Che val per cento!" —
(Und Piave ist ein Esel,
Der hundert and're aufwiegt.)

die Zugänge zum Apollo=Theater durch Wasser unpassirbar. Trotzdem stand am frühen Morgen schon eine dichtgedrängte Menschenmenge vor dem Musentempel, bis an die Knöchel im gelben, schlammigen Wasser watend; und sie hielt aus bis zum Abend, bis zur Stunde, zu welcher die Pforten geöffnet wurden und die Erstürmung der Plätze beginnen konnte. Wieder ein unbeschreiblicher Jubel nach jeder Arie, nach jedem größeren Abschnitt. Das Lied des Manriko, das Miserere (das übrigens mit außerordentlicher Geschicklichkeit zusammengesetzt ist) erregten wahre Verzückungs=Krämpfe. — Mit welcher Ruhe sitzen wir in Deutschland vor der Bühne und lächeln, wenn Manriko im Polonaisen=Tempo den Flammentod seiner Mutter bejammert! — Wie albern und oberflächlich kommen uns manche Arien vor, — wie berührt es uns hochkomisch, wenn man in Italien sich bei einem obligaten Walzer vergiftet und die Helden mit einem Hopser ihren letzten Athemzug aushauchen läßt! — Höchstens kann uns Bötel als Manriko mit dem hohen C, dem einzigen guten Tone, den er in seiner abgesungenen Kehle hat, imponiren! —

Noch mit der Bearbeitung des „Trovatore“ beschäftigt, hatte Verdi bereits die „Traviata“ im Entwurf fertig. Beide Tondichtungen finden fast zu gleicher Zeit ihren Abschluß, daher auch der nur kleine Zwischenraum von $1\frac{1}{2}$ Monaten zwischen den Premièren. In „Traviata" brachte Verdi seine Schwärmerei für Duma's „Kameliendame" zum Ausdruck, die er seinerzeit in Paris gehört hatte; — aber der Glücksstern war ihm nicht hold, denn die Venetianer lachten bei der am 6. März 1853 stattgefundenen Erst=Aufführung den Komponisten aus. — „Lieber Emanuele", schrieb Verdi an seinen Lieblingsschüler Muzio, „die „Traviata" fiel gestern Abend durch. Ist es meine Schuld oder die der Sänger? . . . Die Zeit wird es lehren." [15]) — Der Umstand, daß „Traviata" im nächsten Jahre ihr Glück noch einmal versuchte und begeistert aufgenommen wurde, bürgt dafür, daß die Sänger die Schuld trugen. Nach Pougin war die schmächtige Primadonna, die hochgradig an galoppirender Schwindsucht litt, durch ein Riesenweib vertreten, der Tenorist heiser und der Bariton mit seiner Rolle unzufrieden. Unter Umständen können aber solche Ver=

15) „Caro Emanuele! La Traviata ieri sera fiasco. La colpa è mia, o dei cantati? . . . Il tempo giudicherà. Sempre vostro
G. Verdi.“

hältnisse sehr nachtheilig wirken, ganz abgesehen davon, daß die Oper viel zarter gehalten war, als die übrigen Kolleginnen und durch diesen Charakter den eingeschulten Bravoursängern völlig fremd gegenübertrat.

Im Jahre 1855 (am 13. Juni) ging an der Pariser Großen Oper ein neues Werk Verdi's in Szene, „Les Vêpres siciliennes.“ Verdi hatte Frankreich seinen künstlerischen Tribut zahlen wollen und einen Text von Scribe und Duveyrier unter dem obigen Titel in Musik gesetzt. Das Werk fand anfänglich eine recht gute Aufnahme, konnte sich aber nicht halten und verschwand, nachdem es in den Jahren 1859 und 1863 noch einmal neu einstudirt worden war, von der Bühne der Seine-Hauptstadt. Den Erfolg bei der Première aber hatte Verdi ausschließlich seinen italienischen Landsleuten zu verdanken, welche zahlreich erschienen waren. In Rücksicht auf die eigenthümliche Reizbarkeit, welche der Italiener in Kunst-Angelegenheiten eigener Meister an den Tag legt, mochten wohl die Franzosen sich dem Jubel ihrer politischen Nachbarn angeschlossen haben. — — In Italien, wo „die Sizilianische Vesper“ aus politischen Rücksichten unter dem Titel „Giovanna di Guzman“ in späteren Jahren aufgeführt wurde, war der Erfolg ebenfalls ein mittelmäßiger, fast flauer.

Adolf Adam, der Komponist des „Postillon von Lonjumeau“, spricht sich hinsichtlich der Erst-Aufführung der „Vêpres siciliennes“ über die Muse Verdi's und die Italiener folgendermaßen aus:

„In Bezug auf die Musik haben die Italiener den Fremden gegenüber einige Aehnlichkeit mit den Chinesen. Sie kennen nur ihre eigene Musik und wollen auch von einer anderen nichts hören. Sie müssen von Rossini, der ihnen nur die Fortsetzung und Vervollkommnung dessen bot, was sie bis dahin stets gehört hatten, einen weniger tiefen Eindruck empfangen haben, als von Verdi, der ihnen etwas ganz Neues brachte. Es war nicht mehr die Eleganz, die Fülle und Leichtigkeit der Melodien, welche dieses damit bereits gesättigte Publikum brauchte, sondern Kraft, Energie und die ein wenig unbändige Leidenschaft. Verdi besaß ein feines Gefühl für dieses Bedürfniß und wußte dasselbe mit ebensoviel Glück als Talent zu befriedigen. Hieraus erklärt es sich auch, daß dieselbe Art des Erfolges in Frankreich unmöglich war; denn wir waren bereits an leidenschaftliche und kräftige Effekte gewöhnt. Noch weniger, als anderswo war dieser Erfolg an der italienischen Bühne zu erwarten, weil die neue Schule ihr etwas brachte, was Niemand dort suchte, während sie das, was man auf derselben zu finden wünschte, ausschloß. Die ge-

ringe Theilnahme, welche das Publikum des Théatre Italien den Werken Verdi's zeigte, kann daher weder die Bedeutung des Meisters schmälern, noch die berechtigten Hoffnungen beeinträchtigen, mit denen man der neuen Oper, die er für unsere erste Bühne geschrieben hat, entgegensieht. Man findet in den Werken Verdi's gewisse Eigenschaften, die in dem spezifisch italienischen Genre als von sekundärer Bedeutung betrachtet werden könnten; auf unserer Bühne aber sind sie von hervorragender Wichtigkeit und es wird ihnen an Erfolg nicht fehlen. Diese Eigenschaften sind die Macht, das Feuer und die Größe, die dem Komponisten Niemand abstreiten wird. Man kann seine Bestrebungen bekämpfen, sein Talent ist über allen Zweifel erhaben." —

In dieser Kritik liegt Vieles, was unumstößlich wahr, was mit großer Feinfühligkeit entdeckt und in Worte gekleidet worden ist, — aber auch Vieles, dem wir nicht beipflichten können. —

Im Jahre 1857 tauchte eine neue Oper Verdi's auf, „Simon Boccanegra." Den Text hatte Piave nach Schiller's: „Fiesko" umgearbeitet. Die Venetianer lachten das Werk wieder aus. Später, als Verdi 1875 in Köln einer Aufführung des „Fiesko" durch die Meininger beigewohnt hatte und von Neuem für den Stoff begeistert worden war, arbeitete er mit Hülfe des Textdichters Arrigo Boito das Werk um, konnte aber 1881 in Mailand auch nur einen mittelmäßigen Erfolg erzielen, den er ausschließlich auf seine Landsmannschaft zurückzuschreiben hatte.

Im Jahre 1858 traf Verdi mit einer weiteren Oper: „Il Ballo in marschera" in Neapel ein und begann dieselbe am Teatro San Carlo einzustudiren. Da legte sich die Polizei in's Mittel. Wenige Tage vorher war Napoleon III. mit knapper Noth den Bomben Orsini's entgangen, Grund genug, ein Stück abzuweisen, das einen Königsmord auf die Bühne brachte. Verdi weigerte sich mit bekannter Standhaftigkeit, Streichungen vorzunehmen; die Intendantur des San Carlo-Theaters verlangte 200,000 Lire Entschädigung. „Ich habe gehalten, was ich versprach!" — erwiderte Verdi trotzig; das Volk jubelte Verdi zu und: „Viva Verdi!" [16]) tönte es, wo sich der gefeierte Komponist auf der Straße blicken ließ. — Endlich erreichte es Verdi, daß er, ohne die Straffumme zu zahlen, Neapel

16) Wir erinnern an die politische Spielerei der Inschrift: „Viva V. E. R. D. J.!", die auf gut Italienisch heißen sollte: „Viva Vittoria Emanuele, Re D'Italia!" —

verlassen konnte. — In Rom stieß seine Oper „Der Maskenball“ auf ähnliche Schwierigkeiten, die er endlich durch einige äußerliche Aenderungen beseitigte. Am 17. Februar 1859 ging das Werk zu Rom in Szene und erregte wieder einmal einen beispiellosen Beifallsjubel. —

„La forza del destino“ (für Petersburg geschrieben und dort am 10. November 1862 aufgeführt) fiel ebenso durch, wie „Don Carlos.“ Letzteres Werk wurde, für Paris bestimmt, am 11. März 1867 an der Großen Oper zum ersten Male aufgeführt.

Der bekannte ägyptische Khedive Ismael Pascha, einer jener Orientalen, welche verschwenderischer Pracht fröhnten und ihrem gierigen Rachen erforderlichen Falls Alles opferten, trat an Verdi heran und erbat sich für das in Kairo zur Pflege der italienischen Oper erbaute Theater ein Werk aus der Hand des zeitgenössischen Meisters. Verdi forderte 4000 Lstrl.[17]) (also 100,000 Lire), eine Summe, welche ihm anstandslos bewilligt wurde. Sofort begab sich der Komponist an die Ausführung seines Kontraktes, dingte vier Libretto-Dichter (darunter den berühmten Aegyptologen Mariette Bey), welche unter dem bekannten Kommando Verdi's den Text zur „Aïda“ lieferten. Ismael Pascha bot dem Tondichter weitere 50,000 Lire, wenn er das Einstudiren selbst übernehmen würde. Diese Offerte ward abgelehnt, da Verdi ebenso wie Rossini eine unbeschreibliche Angst vor dem Wasser hatte. — Schon war in Kairo der Tag für die Première angesetzt und unter kolossalem Kosten-Aufwand die prächtigste Ausstattung beschafft, als die politischen Konflikte zwischen Deutschland und Frankreich im Jahre 1870 ein Hinderniß schufen und die Erst-Aufführung um ein Jahr verzögerten. Verdi benutzte dieses Jahr, um sein Werk auszufeilen und zu vervollkommnen. Mit zunehmendem Alter hatte er sich endlich von jener unheimlichen Schnellfabrikation abgewendet und der Sorgfalt und Gründlichkeit eine Stimme eingeräumt. Während dieser Studien schrieb er am 12. November 1871 an seinen Verleger Ricordi in Mailand:

---

17) Verdi hatte sich an seinen Schüler und Freund Emanuele Muzio gewendet und ihn um seinen Rath gebeten, sowie um Angabe der Summe, die er fordern solle. „Verlangen Sie viertausend Pfund Sterling für Ihre Partitur“, antwortete dieser lakonisch, „und wenn man wünscht, daß Sie das Stück selbst einstudiren und die Proben leiten, so erhöhen Sie Ihre Forderung auf sechstausend Pfund.“

„So befände ich mich denn verstohlenerweise in Turin, mein Päckchen Musik unter dem Arm. Wie ich Dir bereits schrieb, habe ich einen vierstimmigen Chor, eine Nachahmung Palestrina's, der mir das Recht gegeben hätte, mich um einen Posten als Kontrapunktist an irgend einem Konservatorium zu bewerben, durch einen anderen Chor und eine Romanze Aïda's ersetzt. Es stellten sich Bedenken über das fare al Palestrina, über die Harmonie und über die ägyptische Musik bei mir ein! . . . . Kurz es steht fest! . . . . Aus mir wird nie ein Musik-Gelehrter, ich werde immer ein Pfuscher bleiben! . . ."

Einen außerordentlich charakteristischen Brief, den Verdi an Dr. Filippo Filippi, den Musikkritiker der Mailänder „Perseveranza" schrieb, als er erfuhr, daß derselbe zur Première „Aïda's" nach Kairo reise, möchten wir nicht unterlassen, anzufügen. Er beweist, wieviel Verdi auf seine künstlerische Würde und auf seinen Stolz gab, — wie sehr es ihn anwiderte, seine Werke mit den Pauken und Trompeten der Reklame zu begleiten. Die Epistel lautet:

„Genua, den 9. Dezember 1871.

Lieber Herr Filippi!

Es wird Ihnen seltsam erscheinen, außerordentlich seltsam, aber verzeihen Sie, es ist mir nicht möglich, Ihnen die Eindrücke meiner Seele alle zu verschweigen.

Sie nach Kairo!!! . . . Aber das ist ja eine der großartigsten Reklamen, die man für „Aïda" hätte ersinnen können! . . . . Es scheint mir, daß die Kunst, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, keine Kunst mehr ist, sondern ein Handwerk, eine Vergnügungspartie, eine Jagd, irgend eine Sache, der man nachläuft und für die man unter allen Umständen, wenn keinen Erfolg, so doch wenigstens die allgemeine Aufmerksamkeit herbeiziehen will! Das Gefühl, welches ich dabei empfinde, ist das des Widerwillens und der Demüthigung! — Ich gedenke stets mit Freuden der ersten Jahre meiner Laufbahn, als ich mich fast ohne Freund, ohne Fürsprache, ohne Vorbereitungen und Einflüsse irgend welcher Art dem Publikum mit meinen Werken vorstellte, jeden Augenblick des Fiasko's gewärtig, und überglücklich, wenn es mir gelang, einen einigermaßen günstigen Eindruck hervorzurufen. — Und jetzt welcher Aufwand wegen einer Oper!!! . . .

Journalisten, Künstler, Choristen, Direktoren, Professoren u. s. w., alle müssen ihre Steine zu dem Reklame-Gebäude herbeischleppen, und so ein aus Kleinigkeiten zusammengesetztes Ganzes bilden, das dem Verdienst eines Werkes nichts hinzugefügt, sondern den Werth desselben (wenn es solchen überhaupt besitzt) nur verdunkelt. Das ist traurig . . . höchst traurig!!

Ich danke Ihnen für Ihre liebenswürdigen Anerbietungen bezüglich Kairo's: aber ich habe vorgestern bereits an Bottesini geschrieben und

ihn über Alles, was „Aïda" betrifft, instruirt. Ich wünsche dem Werke nur eine gute und vor allen Dingen verständnißvolle Wiedergabe in vokaler und instrumentaler Hinsicht, sowie bezüglich der Inszenirung. Was das Uebrige betrifft: In Gottes Namen! So habe ich angefangen, so will ich auch enden.

Glückliche Reise! Und seien Sie überzeugt, daß ich stets bleiben werde

Ihr sehr ergebener

G. Verdi."

Wochen vor der ersten Vorstellung „Aïda's" in Kairo war das Theater bereits total ausverkauft. Die Eintrittskarten wurden mit Gold aufgewogen und waren trotzdem nur noch „unter der Hand" oder „durch gute Freunde" erhältlich. Die General-Probe, welche von 7 Uhr abends bis 3 Uhr morgens dauerte, beehrte Ismael Pascha mit seiner Anwesenheit, — stolz, seiner Stadt ein derartiges Spektakulum bieten zu können. Am Aufführungs-Abend, den 24. Dezember 1871, war das Theater bis auf den letzten Platz (meist von europäischen Kunstliebhabern und Kritikern) besetzt. Ismael Pascha fehlte selbstredend nicht, in drei mit Musselin verhängten Logen waren die Frauen des vizeköniglichen Harems untergebracht. Der Erfolg war ein ganz phänomenaler.

Da sich Verdi das Aufführungsrecht für Italien vorbehalten hatte, rüstete sich auch das Mailänder teatro de la Scala zur Première, welche bereits sechs Wochen nach der Erstaufführung in Kairo, am 7. Februar 1872, in Szene ging. Der Erfolg des Meisters war hier in der Wiege seines Ruhms ein glänzender und spontaner. Nach dem Schluß des zweiten Aktes begab sich eine Deputation von Künstlern zu Verdi und überreichte dem Komponisten ein mit Diamanten übersätes Szepter, auf dessen einer Seite in flammenden Steinen der Name „Aïda", auf der andern der von Lorbeern umrahmte Name Verdi's stand. Im Jahre 1876 kam „Aïda" nach Paris und brachte mit den ersten zehn Vorstellungen 187,077 Franken ein; im Jahre 1884 fand in der Grande opéra, wohin sie 1880 übersiedelte, die hundertste Wiederholung statt. In Berlin wurde die Première am 20. April 1874 gegeben; seitdem ist „Aïda" ein Repertoirstück dieser Bühne geblieben.[18])

18) Eine reizende kleine Anekdote, welche Pougin erzählt, sei hier noch angeführt: Ein Musikschwärmer, der einer Vorstellung von „Aïda" beigewohnt hatte, richtete nach derselben folgenden Brief an Verdi:

Am 13. November 1868 hatte bekanntlich Rossini die Augen geschlossen. Die Nachricht vom Tode des Meisters regte Verdi bei seinem sensiblen Temperament gewaltig auf. Nachdem er einige Tage

---

„Reggio, 7. Mai 1872.

Sehr geehrter Herr Verdi!

Am 2. d. Mts. begab ich mich, veranlaßt durch das Aufsehen, welches Ihre Oper „Aïda" macht, nach Parma. Meine Neugier war so groß, daß ich schon eine halbe Stunde vor Beginn des Stückes meinen Platz Nr. 120 eingenommen hatte. Ich habe die Inszenirung bewundert, die ausgezeichneten Sänger mit Vergnügen gehört und mich bemüht, nichts von dem Stücke zu verlieren. Nach Beendigung der Aufführung fragte ich mich, ob ich zufrieden sei, und die Antwort lautete verneinend. Ich kehrte nach Reggio zurück und achtete unterwegs auf die Urtheile meiner Reisegefährten. Fast alle stimmten darin überein, daß „Aïda" ein Werk ersten Ranges sei. — Ich bekam darauf Lust, mir das Stück noch einmal anzusehen, und kehrte am Vierten nach Parma zurück. Bei dem ungeheueren Zudrange gelang es mir nur nach den verzweifeltsten Anstrengungen, für fünf Lire einen reservirten Platz zu erlangen, um der Vorstellung bequem beiwohnen zu können. Ich gelangte zu folgendem Schlusse: Die Oper enthält durchaus nichts, was begeistert und elektrisirt; wenn die pomphaften Dekorationen nicht wären, würde das Publikum nicht bis zum Schlusse aushalten. Sie wird das Theater noch einige Male füllen und dann in den Bibliotheken vermodern. Sie werden sich jetzt, lieber Herr Verdi, mein Bedauern vorstellen können, für diese beiden Vorstellungen 32 Lire ausgegeben zu haben. Wenn Sie nun noch den erschwerenden Umstand hinzufügen, daß ich von meiner Familie abhängig bin, so werden Sie begreifen, daß dieses Geld wie ein grauenhaftes Gespenst meine Ruhe stört. Ich bitte Sie daher offenherzig, mir die Summe gefälligst zurückzusenden; ich lasse die Rechnung hier folgen:

Hinfahrt per Bahn	2,60 Lire
Rückfahrt	3,80 „
Theater	8,— „
Miserables Abendessen auf dem Bahnhof	2,— „
Summa	15,90 Lire
Dieselbe Summe	× 2 =
Summa Summarum	31,80 Lire.

In der Hoffnung, daß Sie ihn aus dieser Klemme ziehen werden, grüßt Sie von Herzen

Bertani.

Adresse: Bertani Prospero, Via San Domenico Nr. 5." —

Man kann sich die Ueberraschung des Komponisten bei Empfang dieser Botschaft vorstellen. Gleichwohl faßte er die Sache von der scherzhaften Seite

über den ersten Schmerz hatte vergehen lassen, griff er zur Feder und schrieb an seinen Verleger Tito Ricordi nach Mailand.

„Sant Agata, 18. November 1868.

Mein lieber Ricordi!

Um das Andenken Rossini's zu ehren, möchte ich, daß die hervorragendsten Komponisten Italiens (Mercadante an der Spitze, wäre es auch nur mit einigen Takten) eine an seinem Todestage aufzuführende Todtenmesse komponirten. Ich möchte ferner, daß nicht nur die Komponisten, sondern auch sämmtliche übrigen Betheiligten, abgesehen von ihrer persönlichen Mitwirkung, zur Deckung der Kosten außerdem noch eine entsprechende finanzielle Beisteuer leisteten. Es kommt mir darauf an, daß keine, Italien oder der Kunst fremde Kraft, welches auch ihre Bedeutung sein mag, uns zu Hilfe kommt, andernfalls würde ich mich sofort von der Betheiligung zurückziehen.

---

auf und beauftragte seinen Verleger Ricordi, den treuherzigen Zuschauer von „Aïda" zufrieden zu stellen.

„. . . Sie können sich denken, daß ich, um diesen Sprößling seiner Familie von den ihn verfolgenden Gespenstern zu retten, gern die kleine Rechnung bezahle, die er mir sendet. Ich bitte also, ihm 27,80 Lire zuschicken zu wollen. Es ist dies allerdings nicht die ganze Summe, die er verlangt, aber es geht mir über den Spaß, ihm auch noch sein Abendessen bezahlen zu sollen. Er hätte recht gut zu Hause essen können. Es versteht sich von selbst, daß er über den Empfang quittiren muß, und außerdem bitte ich Sie auch, eine briefliche Erklärung von ihm zu verlangen, in der er sich verpflichtet, keine meiner Opern mehr zu hören, damit er sich nicht von Neuem der Gefahr aussetzt, von Gespenstern bedroht zu werden, und damit er mir neue Reisekosten erspart . . .!" — Ricordi glaubte an eine Mystifikation und schrieb nach Reggio in der Erwartung, den Brief als unbestellbar zurückzuerhalten. Aber Bertani existirte wirklich, und wenige Tage später ging folgende Quittung ein:

„Reggio, 15. Mai 1872.

Ich Endesunterzeichneter bescheinige hiermit, von dem Maëstro Giuseppe Verdi die Summe von 27,80 Lire als Entschädigung für zwei Reisen nach Parma zum Besuche der Oper „Aïda" empfangen zu haben. Der Meister hat sich bewogen gefunden, mir diese Summe zurückzuerstatten, weil seine Oper nicht nach meinem Geschmacke war. Ich erkläre gleichzeitig, daß ich in Zukunft keine Reise mehr unternehmen werde, um neue Opern des Meisters zu sehen; es sei denn, daß er sämmtliche Ausgaben für dieselben auf sich nehme, welches auch meine Meinung über sein Werk sein möge.

Zur Bestätigung dessen habe ich diesen Schein eigenhändig unterschrieben. Bertani Prospero." —

Die Messe müßte in der Kirche San Petronio in Bologna aufgeführt werden, da diese die eigentliche musikalische Heimath Rossini's war. Dieselbe soll weder ein Gegenstand der Neugier, noch der Spekulation sein, sondern vielmehr sofort nach Aufführung versiegelt und in den Archiven des musikalischen Lyceums in Bologna aufbewahrt werden, von wo sie nicht wieder herausgegeben werden darf. Eine Ausnahme könnte höchstens an dem hundertjährigen Todestage Rossini's stattfinden, wenn unsere Nachkommen denselben dereinst sollten feiern wollen.

Wenn ich mich des Wohlwollens des Heiligen Vaters erfreute, so würde ich ihn bitten, wenigstens für dieses eine Mal die Mitwirkung der Frauen bei der Messe zu gestatten; da ich mich jedoch nicht in dieser Lage befinde, so muß eine geeignetere Persönlichkeit als ich diese Vergünstigung zu erwirken suchen.

Es muß ferner eine Kommission gewählt werden, welche die nöthigen Anordnungen trifft; dieselbe hätte namentlich auch die verschiedenen Komponisten zu bezeichnen, die einzelnen Partien zu vertheilen und über die allgemeinen Ausführungen des Unternehmens zu wachen.

Wie groß auch die Schönheit der einzelnen Stücke sein mag, so wird es der Komposition dennoch nothwendigerweise an der musikalischen Einheit fehlen; aber wenn sie auch in dieser Beziehung ihren Fehler hat, so wird sie gleichwohl zur Genüge beweisen, wie groß unsere Verehrung für den Mann ist, dessen Verlust die ganze Welt beweint.

Lebe wohl!

Dein freundschaftlich ergebener
G. Verdi."

Bereitwilligst ging man in Künstlerkreisen auf diesen Vorschlag ein, die Vertheilung des Textes erfolgte und keiner blieb seinen Beitrag schuldig. So stellte sich das Werk aus folgenden Stücken zusammen:

No. 1. Requiem aeternum (G-moll) . . Buzzola.
„ 2. Dies irae (C-moll) . . . . . Bazzini.
„ 3. Tuba mirum (Es-moll) . . . . Pedrotti.
„ 4. Quid sum miser (As-dur) . . . Cagnoni.
„ 5. Recordare (F-dur) . . . . . F. Ricci.
„ 6. Ingemisco (A-moll) . . . . . Nini.
„ 7. Confutatis (D-dur) . . . . . Boucheron.
„ 8. Lacrymosa (G-dur und C-moll) . Coccia.
„ 9. Domine, Jesu (C-dur) . . . . Gaspari.
„ 10. Sanctus (Des-dur) . . . . . Platania.
„ 11. Agnus Dei (F-dur) . . . . . Petrella.
„ 12. Lux aeterna (As-dur) . . . . Mabellini.
„ 13. Libera me (C-moll) . . . . . Verdi.

Mercadante hatte sich, trotz Verdi's inständiger Bitten, in Rücksicht auf sein hohes Alter — er war 73 Jahre! — und seine Blindheit nicht zu einem Beitrage verstehen können.

Die Aufführung des Werkes scheiterte an bis heute unbekannten Hindernissen, die Einsender erhielten ihre Manuskripte zurück. —

Im Jahre 1873 starb Alessandro Manzoni, der Verfasser der berühmten: „I Promessi sposi." Abermals erschütterte diese Hiobsbotschaft, welche Verdi auf Sant Agata erhielt, den Komponisten auf's Tiefste. Bald war Verdi's Plan gefaßt; was dreizehn Komponisten vergeblich versucht hatten, — er wollte es allein vollbringen. In aller Eile waren die nothwendigen Verständigungen mit Mailand geschehen, am Jahrestage des Todes Manzoni's, am 22. Mai 1874, leitete er in der Kirche zu San Marco die Première seines „Requiems", das in Paris geschrieben war und in welchem er auch sein „Libera me" verwerthet hatte. Das Werk erregte kolossale Sensation. Nach dreimaliger Aufführung im Mailänder Skala-Theater machte es seine Runde durch Frankreich und Deutschland (die Première im Berliner Opernhause am Charfreitag 1876). —

Nach einer langen Pause künstlerischer Ruhe unternahm es Verdi noch einmal in unserem Jahrzehnt mit einer neuen Oper vor die Welt des Kunstsinns zu treten. Es war sein „Otello", der am 5. Februar 1887 am Mailänder Skala-Theater die erste Aufführung erlebte.

Pougin schließt bereits sein im Oktober 1885 herausgegebenes Werk über Verdi mit Andeutungen über einen Jago, den der greise Komponist unter Zugrundelegung des Shakespeare'schen „Othello" gestaltete. Der Autor konnte bei der bekannten Schweigsamkeit Verdi's ebensowenig etwas Näheres erfahren, wie die hunderte von Berichterstattern, welche den Tondichter, als die Première festgesetzt war, zu interviewen beabsichtigten. — Die Aufregung war eine unbeschreibliche. Nicht allein aus Europa, nein, aus der ganzen Welt waren Verehrer der Verdi'schen Muse, Korrespondenten und Kunstberichterstatter in Mailand erschienen. Das „Neue Wiener Tageblatt" schrieb hierüber d. d. Mailand, 1. Februar 1887:

„Wer Zeuge ist von dem Gedränge der Berichterstatter, von der fieberhaften Ungeduld des Publikums, die in diesen Tagen in Mailand herrscht, muß sich unwillkürlich fragen: Und ist das unsere vielverschrieene

Zeit, die eines jeden Kunst-Enthusiasmus bar ist!? Es braucht nicht mehr viel und die Vertreter der in- und ausländischen Presse werden untereinander handgemein. England trägt, wie in allen Fragen, wo Geld und rücksichtsloses Vorgehen den Ausschlag geben, auch hier den Sieg davon. Der „Times"-Korrespondent hat Boito und Verdi interviewt und wurde von diesen mit der ausgezeichnetsten Liebenswürdigkeit empfangen. Allein — erfahren hat er nicht mehr, als seine weniger unternehmenden Kollegen. Das hinderte ihn jedoch nicht, ein imponirendes Telegramm von achthundert Worten an sein Blatt nach London zu senden. Diese Depesche enthielt alles Wesentliche und Unwesentliche, was sich Mailand in diesen Tagen über Verdi und sein letztes Werk erzählt, nicht aber, was es w e i ß. Die Namen der hier eingetroffenen Kunstkritiker, Impresarii und Notabilitäten füllen die Hälfte des Inhalts. Die Länderkarte Europa's und Amerika's ist darin groß aufgerollt. Der New-Yorker „Herald"-Korrespondent wollte vor Neid schier bersten und vertraute dem Kabel daraufhin tausend Worte an." —

Wochenlang beschäftigte sich also die Presse mit diesem Ereigniß, die Konversation in den feinen Cercles, den Caféhäusern und auf der Straße bewegte sich um den einen Mittelpunkt — „Otello." Die Preise der Plätze für die Première gingen geradezu in's Fabelhafte: Fauteuil 300 Lire, zweites Parquet 200 Lire, vordere Logenplätze bis zu 2000 Lire, sogar fünfter Rang 7—8 Lire.

Der Enthusiasmus und die Verzückung des Publikums bei der Erst-Aufführung war geradezu grenzenlos. Bereits im ersten Akte mußte der Freuden-Chor der Soldaten und Cyprioten wiederholt werden; nach den gewaltigen Schluß-Phrasen der Duell-Szene ertönten endlose Hervorrufe. „Es folgte", so schreibt Adolf Schulze in einem Nachworte zu Pougins Werke, „ein Beifallsdonner, wie er nirgends als in Italien zu hören ist — wieder und immer wieder dankt und verbeugt sich der glückliche Greis, er legt die Hände an den Mund, an das Herz. Jetzt überreicht man ihm auf der Bühne einen silbernen Lorbeerkranz — und nun kennt der Applaus erst recht kein Ende. So steigerte sich der frenetische Beifall mit jedem Akte. Ein Regen von Blumen und Lorbeerkränzen fiel zu des Komponisten Füßen hernieder, der beschämt und glücklich immer wieder an den Rampen erschien. Man weinte, schrie, applaudirte, rief „Evviva!", eine Ovation, die vielleicht einzig in der Musikgeschichte dasteht." —

Und nun noch mit einigen Worten zum Komponisten, der, mit ruhiger Vornehmheit die doppelte Bürde des Ruhmes und des Alters

tragend, in stiller Zurückgezogenheit auf seiner ländlichen Besitzung Sant Agata lebt! —

Zwei Meilen von Busseto, inmitten einer weiten Ebene, liegt, nur von einigen Bauernhütten umgeben, die Villa Sant Agata. Sonderbar! Wie viele tausend Punkte hat nicht die bella Italia, welche durch ihre bezaubernden und paradiesischen Naturschönheiten einen ewig fesselnden Reiz auf jedes fühlende Herz ausüben. Statt in Napoli, Castellamare, Sorrent, Amalfi oder an den oberitalienischen See'n in Como, Bellaggio, Lugano, Riva sich ein poetisches Heim zu schaffen, wählt dieser trockene und prosaische, — dieser ungewöhnliche, vielleicht gar menschenfeindliche Künstler eine der tristesten Ebenen, ohne Abwechselung, ohne landschaftliche Reize, nur für den Landwirth begehrenswerth. An der von Pappeln eingesäumten Landstraße liegt, durch dichtes Laub den Blicken Neugieriger entzogen, der Gutsbesitz Sant Agata. Ueber einen ausgetrockneten Graben führt eine Brücke hinüber, die einzige Verbindung zwischen der Wohnung und der übrigen Welt. Ein kleiner Garten mit einem künstlichen See bietet sich den spähenden Blicken. Den Eingang zum Hause bilden zwei große Trauerweiden. Jenseits des See's breiten sich die weiten Besitzungen des Villen-Eigenthümers aus. Hier wohnt maëstro Verdi, hier ist sein Lieblings-Aufenthalt, hier verbringt der Greis den Rest seines bewegten Lebens.

Im Erdgeschoß liegt das Schlaf- und Kompositions-Zimmer des Meisters, ein luft- und lichtreicher Raum, ausgestattet mit künstlerischem Luxus. „Die Fenster und Glasthüren gehen", so schreibt Ghislanzoni, der Mitverfasser des Textes zu „Aïda", in seinen „Reminiscenze artistiche", „nach dem Garten hinaus; das Zimmer enthält ein prächtiges Piano, eine Bibliothek und ein riesiges, seltsam geformtes Möbel, welches den Raum in zwei Hälften theilt und den Blicken eine prachtvolle Sammlung von Statuetten, Vasen und künstlerischen Fantasie-Gegenständen darbietet. Ueber dem Piano hängt das in Oel gemalte Bild des alten Barezzi, des ehrwürdigen Freundes und Protektors Verdi's, dem dieser eine Art abgöttischer Verehrung erweist. . . . In der Stille der Nacht erheben sich (so schreibt unser Gewährsmann im Jahre 1868) aus diesem Zimmer die ergreifenden Harmonien, welche dem schöpferischen Geiste entspringen. Hier wurde „Don Carlos" geschrieben, und dieses kolossale Werk, welches mit den

größten Meisterwerken der französischen Oper rivalisirt (sic! Anm. d. Verf.), wurde in einem Zeitraum von sechs Monaten beendet.“ —

Verdi steht jeden Tag früh um 5 Uhr auf, trinkt eine Tasse schwarzen Kaffees und macht seinen Spaziergang durch den Garten, dem Gärtner seine Anweisungen ertheilend. Sein zweiter Besuch gilt den mit prächtigen Pferden angefüllten Ställen; denn Verdi ist nicht allein Landwirth, sondern speziell Pferdezüchter. „Während er“, so erzählt Pougin, „seine Füllen und Stuten besichtigt, ruft ihn der Ton einer Glocke nach Hause, wo er mit seiner Frau (Giuseppina geb. Strepponi) ein frugales Mahl einnimmt, bei dem der Kaffee mit Milch eine Hauptrolle spielt. Um zehn ein halb Uhr ruft ihn dann ein zweiter Glockenschlag zu einer kräftigeren Mahlzeit, nach der bisweilen eine Partie Billard gespielt oder ein Spaziergang gemacht wird. — Um zwei Uhr kommt der Briefträger. Dies ist der interessanteste Augenblick des im Allgemeinen ruhig und gleichförmig verlaufenden Tages. Es ist der einzige Augenblick, welcher täglich die Bande erneuert, welche die Einsiedelei mit der übrigen Welt verknüpfen. Es kommen Briefe, Zeitungen, Huldigungen aller Art und aus allen Gegenden; auch Vorschläge und Bittschriften laufen ein. . . Die Zeit bis zum Mittagessen wird sodann mit Lesen und Schreiben zugebracht; bisweilen wird auch ein Spazierritt gemacht, im Sommer jedoch erst nach dem Mittagessen, welches während dieser Jahreszeit um fünf, im Winter um 6 Uhr eingenommen wird. Die Abende werden verplaudert und ab und zu auch durch ein Spielchen verkürzt. Um zehn Uhr giebt Verdi das Zeichen zum Aufhören, und das ganze Haus begiebt sich zur Ruhe. — Das Leben in Genua (während des Winters) ist ziemlich dasselbe, nur werden die Promenaden im Garten durch lange Spaziergänge nach Acquasola ersetzt.“ —

Gelegentlich des Ordensfestes im Jahre 1887 empfing Verdi aus der Hand des greisen Kaisers Wilhelm I. den Orden „Pour le mérite“ für Kunst und Wissenschaft.

Während Verfasser dieses Essay schließt, rüstet sich die gesammte musikalische Welt, um am 17. November 1889 das fünfzigjährige Jubiläum Verdi’s als Opern-Komponist mit allem erdenklichen Pompe zu begehen.

Soviel über Verdi’s Leben. Wir sind in unseren Berichten weiter gegangen, als es im Uebrigen unsere Absicht ist. Diese Aus-

nahme wird gerechtfertigt durch den Umstand, daß unseres Meisters Erdenwallen von so außerordentlich wechselvollen Bildern belebt wird, wie das keines zweiten Komponisten (vielleicht Richard Wagner und Franz Liszt ausgenommen), — daß in diesen Ereignissen, abgesehen von der Nationalität Verdi's, der Schlüssel zu manchen Eigenheiten des Tondichters liegt und man eine Ungerechtigkeit begehen würde, wollte man eine so bedeutsame Biographie nicht zu ihrem vollen Rechte gelangen lassen.

Wenden wir uns nunmehr dem verhältnißmäßig kurzen kritischen Theile unserer Besprechung zu.

Verdi hat uns, um flüchtig zu rekapituliren, folgende Kompositionen hinterlassen:

a. **Dramatische Musik:**

1. **„Oberto, conte di San Bonifacio"**, Text von Felice Romani (Mailänder Skala-Theater, 17. November 1839).
2. **„Un Giorno di regno"** (auch: „Il Finto Stanislao") Text von Felice Romani (Mailänder Skala-Theater, 5. September 1840).
3. **„Nabucco"**, Text von Solera (Mailänder Skala-Theater, 9. März 1842).
4. **„I Lombardi alla prima crociata"**, Text von Solera (Mailänder Skala-Theater, 11. Februar 1843).
5. **„Ernani"**, Text von Piave (Venedig, Fenice-Theater, 9. März 1844).
6. **„I Due Foscari"**, Text von Piave (Rom, Theater Argentina, 3. November 1844).
7. **„Giovanna d'Arco"**, Text von Solera (Mailänder Skala-Theater, 15. Februar 1845).
8. **„Alzira"**, Text von Salvatore Cammarano (San Carlo-Theater, Neapel, 12. August 1845).
9. **„Attila"**, Text von Solera (Venedig, Fenice-Theater, 17. März 1846).
10. **„Macbeth"**, Text von Piave (Florenz, Pergola-Theater, 14. März 1847).
11. **„I Masnadieri"**, Text von Andrea Maffei (Königl. Theater, London, 22. Juli 1847).
12. **„Jérusalem"** (Verbesserung von „I Lombardi"), Text von Alphonse Royer und Gustav Waez (Paris, Große Oper, 26. November 1847).
13. **„Il Corsaro"**, Text von Piave (Großes Theater, Triest, 25. Oktober 1848).

14. „**La Battaglia di Legnano**", Text von Cammarano (Rom, Theater Argentina, 27. Januar 1849).
15. „**Luisa Miller**", Text von Cammarano (San Carlo-Theater, Neapel, 8. Dezember 1849).
16. „**Stiffelio**", Text von Piave (Triest, Großes Theater, 16. November 1850).
17. „**Rigoletto**", Text von Piave (Venedig, Fenice-Theater, 11. März 1851).
18. „**Il Trovatore**", Text von Cammarano (Rom, Apollo-Theater, 19. Januar 1853).
19. „**La Traviata**", Text von Piave (Venedig, Fenice-Theater, 6. März 1853).
20. „**Les Vêpres siciliennes**" (oder „Giovanna di Guzman", oder „I Vepri siciliani"), Text von Scribe und Duveyrier (Paris, Große Oper, 13. Juni 1855).
21. „**Simon Boccanegra**", Text von Piave (Venedig, Fenice-Theater, 12. März 1857).
22. „**Aroldo**", Text von Piave (Rimini, Neues Theater, 16. August 1857).
23. „**Un Ballo in maschera**", Text von Somma (Rom, Apollo-Theater, 17. Februar 1859).
24. „**La Forza del Destino**", Text von Piave (Kaiserl. Theater in St. Petersburg, 10. November 1862).
25. „**Don Carlos**", Text von Méry und Camille du Locle (Paris, Große Oper, 11. März 1867).
26. „**Aïda**", Text von Ghislanzoni und Camille du Locle (Kairo, Italienisches Theater, 24. Dezember 1871).
27. „**Otello**", Text von Arrigo Boito (Mailänder Skala-Theater, 5. Februar 1887).
28. „**Inno delle Nazioni**", Völkerhymne (London, Königl. Theater, 24. Mai 1862. Für die Welt-Ausstellung geschrieben).

b. **Kirchliche Musik:**

1. „**Requiem**" zum Gedächtniß des Todestages Allessandro Manzoni's (Mailand, Kirche San Marco, 22. Mai 1874).
2. „**Pater noster**" f. Chor und 5 Stimmen
3. „**Ave Maria**" f. Sopran mit Quartettbegl.

} 18. April 1880, Orchester-Verein des Mailänder Skala-Theaters.

c. **Gesangs-Musik:**

1. **Sechs Romanzen**: „Non t'accostare all'urna". — „More, Elisa, lo stanco poeta." — „In solitaria Stanza". — „Nell'orror di notte oscura". — „Perduta ho la pace". — „Deh! pietoso." —

2. Album mit sechs Romanzen: „Il Tramonto“, Gedicht von Maffei. — „La Zingara“, Gedicht von Maggioni. — „Ad una stella“, Gedicht von Maffei. — „Lo Spazzacamino“, Gedicht von Maggioni. — „Il Mistero“, Gedicht von Romani. — „Brindisi“, Gedicht von Maffei. —
3. **„L'Esule“**, Lied für Baß, Gedicht von Solera.
4. **„La Seduzione“**, desgl. Gedicht von Balestra.
5. **„Il Poveretto“**, Romanze.
6. **„Tu dici che non m'ami**, Ritornell.
7. **„Guarda che bianca luna“**, Notturno f. 3 Stimmen m. Flötenbegl.

d. **Instrumental-Musik:**

Quartett f. 2 Violinen, Viola und Cello (geschrieben in Neapel, aufgeführt im Hause des Komponisten am 1. April 1873).

e. **Unveröffentlichte Jugend-Kompositionen:**

Die Mailänder „Gazetta musicale“ schreibt darüber: „Von seinem 13. bis zum 18. Jahre, als Verdi nach Mailand kam, um den Kontrapunkt zu studiren, schrieb er eine Menge Kompositionen aller Art: Etwa 100 Märsche, vielleicht ebensoviele kurze sinfonische Stücke für Kirche, Theater oder Konzert; 5—6 Konzertstücke, viele Ständchen, Kantaten, Lieder, eine außerordentlich große Anzahl Duetts, Trios und verschiedene rein kirchliche Werke, u. A. ein „Stabat mater“. — In den 3 Jahren, welche er in Mailand zubrachte, schrieb er mit Ausnahme seiner kontrapunktistischen Etüden nur wenig: Zwei Ouvertüren (Mailänder Privat-Konzert), eine Kantate (aufgeführt beim Grafen Renato Borromeo) u. a. Stücke. Nach seiner Heimath zurückgekehrt schrieb er Märsche, Sinfonien, Vokal-Kompositionen, eine Messe, 3—4 „Tantum ergo“, Chöre zu Manzoni'schen Tragödien f. 3 St. und „Il Cinque Maggio“ (Manzoni). Alle diese Sachen sind verloren gegangen.“

Wir haben Verdi in seinem Reiche, bei seinem Volke betrachtet, wir haben seine Triumphe mit durchlebt, sowie die vielen, vielen Niederlagen, welche ihm selbst Italien, sein Heimathland, bereitete. Wenn wir Verdi nach seinem inneren Werthe beurtheilen, — wenn wir uns offen Rechenschaft darüber geben sollen: Was haben Verdi's Opern für eine Bedeutung? — Ist Verdi wirklich der große maëstro, den die Italiener aus ihm machen wollen? —, so müssen wir endlich auch unseren deutschen Anschauungen einige Geltung verschaffen. Und bei aller Berücksichtigung der nationalen Eigenthümlichkeiten kommen wir alsdann zu einem weniger günstigen Urtheile.

Gelegentlich der biographischen Aufzeichnungen haben wir bereits betont, daß Verdi unter dem Fehler des fabrikmäßigen Schaffens litt, daß er ein Akkord-Arbeiter war und sogar — allerdings erwiesenermaßen nur in einem Falle! — gegen seines eigenen Herzens Stimme komponiren mußte. Diese Dinge alle verleihen den Tondichtungen Verdi's den Anstrich der Oberflächlichkeit. Es ist richtig, er verfügt über eine üppig quellende Erfindung, er behauptet eine sichere Herrschaft über alle Darstellungsmittel, seine Kompositionen zeugen von einer gewissen Kraft und Bestimmtheit und haben sehr viel wirkliche Gesangs-Melodien an sich. Und doch bewegt sich das Meiste im Rahmen einer grenzenlosen, beinahe erschreckenden Seichtigkeit, — Text, Handlung und Melodik stehen oft in einem empfindlichen Widerspruch, — die allerunangenehmste Trivialität macht sich breit und jene wunderbare Gedankentiefe, welche unseren deutschen Meistern der Klassizität, wie der Neuzeit zu eigen ist, fehlt völlig. Während der Deutsche ängstlich bestrebt ist, die Harmonie zwischen Text, Musik und Handlung auf's Gewissenhafteste herzustellen, oft mit einer Peinlichkeit, die beim Studium zum Lächeln reizt und doch beim Hören so wunderbar wirkt (wir erinnern an die großartigen Tonmalereien in Wagners unsterblichen „Meistersingern von Nürnberg"!), so ist bei Verdi der musikalische Gedanke fast ausschließlich maßgebend, mag er zur Handlung nun passen oder nicht. Verdi schreibt eine Arietta, ein Ritornello, ein Duetto. Der Text interessirt ihn dabei nur in metrischer nicht in inhaltlicher Hinsicht. Er kennt die feinen Effekte im Orchester, er kennt die Ergiebigkeit der Koleratur oder des serieusen Gesanges, — er kennt sein italienisches Publikum, das den Mund aufreißen, staunen, nicht lange denken, sondern sofort in Verzückungskrämpfe fallen will. Und diesen Spekulations-Standpunkt hat unser Komponist behauptet bis zur „Aïda", wir möchten sagen: Noch bis zum „Requiem." — Im Jahre 1870, als die europäischen Kriegswirren die Première „Aïda's" in Kairo verzögerten, zeigt Verdi, wenn wir von den umgeschaffenen Opern absehen, zum ersten Male das Bestreben, den hingeworfenen Gedanken einer nochmaligen Durchsicht zu unterziehen, zu verbessern, Flüchtigkeiten auszumerzen und neue Ideen anzufügen. Bis zu diesem Zeitpunkte aber hielt Verdi die Eingebung des Augenblicks für so vollkommen, daß er die in einem Zeitraume von vier bis sechs Wochen zusammengesch—riebene Partitur ruhig der Oeffentlichkeit übergab.

Wenn man an den abgöttischen Kultus denkt, den Verdi's Landsleute ihm widmen, wenn man erwägt, daß der maëstro, trotzdem er nächst Garibaldi wohl der gefeiertste Mann der Apenninischen Halbinsel ist, dennoch mit der großen Mehrzahl seiner Oper selbst in Italien durchfiel, so besagt das genug. — Gleichwohl braucht die Wankelmüthigkeit und Geschmacksrichtung der Menge deshalb weniger in Betracht gezogen zu werden, weil Verdi Spekulations- und Mode-Komponist war, es also verstehen mußte, sich diesen Thorheiten wie Vorzügen anzupassen. Verdi ging sogar soweit, daß er seine politische Rolle — er war Vertreter im Parlament! — ausnutzte und oft durch eine einzige Anspielung dieser Art sein Werk vor dem kläglichsten Fiasko rettete. So wurde z. B. „Attila" in Venedig allein mit großer Wärme aufgenommen. Und warum? Wegen des Verses:

„Cara patria già madre e regina
Di possenti e magnanimi figli!" . .

Sobald man diese Stelle auf der Bühne sang, gerieth das Publikum in lebhafte Aufregung; und als es dann später hieß:

„Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me!" —

erhoben sich sämmtliche Zuhörer in flammender Begeisterung von ihren Sitzen und wie aus einem Munde ertönte der Ruf:

„A noi! L'Italia a noi!"

Wir erinnern weiter an Palma's (Macduff) Lied aus „Macbeth":

„La patria tradita
Piangendo c'invita:
Fratelli, gli oppressi
Corriamo a salvar." —,

welches solch' einen Tumult hervorrief, daß die Polizei zur Herstellung der Ordnung mit österreichischen Grenadieren einschreiten mußte. — Und wären jene schlau gewählten Kraftstellen nicht gewesen? — Ja, dann hätte das Publikum die Werke ebenso ausgepfiffen, wie „Un Giorno di regno", „I due Foscari", „Giovanna d'Arco", „Alzira", „Il Corsaro", „La Battaglia di Legnano" u. A. — Da wir aber nicht nur als Kritiker, sondern auch als Deutsche über solchen kleinen Effekten und Kunststückchen stehen und ein Werk nach Abzug derselben zu beurtheilen gewöhnt sind, müssen wir zu einer noch viel absprechenderen Kritik kommen. — Ein Komponist, der seine Helden bei einem Walzer sterben läßt, der, wie schon früher erwähnt, im Polonaisen-

Rhythmus den Schmerz des Sohnes über den Verlust der Mutter vergraben will, der mit den alleralltäglichsten Harmonien um sich wirft, dem Orchester die trivialste Begleitung des: „Eins — dumm, dumm, Zwei — dumm, dumm!" zuschreibt, während die Sänger vor Koleraturen heiß und kalt werden, sich vor Intervallen die Hälse verrenken, ist nicht unser Mann. Nachhaltig kann er nur da wirken, wo Strohfeuer zu Hause ist, — zünden nur, wo äußerlicher Flitter besteht. Wir pflegen seine Muse in Deutschland dann nur, wenn wir die Kehlenfertigkeit der Sänger auf die Probe stellen, nicht wirklich genießen wollen. Der Kern', dem wir das Haupt-Gewicht beizulegen gewöhnt sind, ist auf's Traurigste vernachlässigt; vor einem Begnügen mit der Schaale aber bewahren den Deutschen seine großen Meister und deren im Volke lebende Ideale.

Zugegeben werden soll, daß Verdi's Kompositionen eine seltene Melodienfülle aufweisen, daß viele Partien aus seinen Opern wirklich schön sind. Aber diese edlen Regungen lassen es uns nur um so schmerzlicher empfinden, daß ein Genius den größten Theil seines Könnens und Schaffens der Seichtigkeit, dem Effekt, der Akkordschreiberei und Spekulation zuwendete. Das Urtheil, welches man sich bei uns über Verdi gebildet hat, ist verschieden. Viele sind begeistert von seiner Muse, — nämlich diejenigen, welche glauben, in eine Oper gehen sei gleichbedeutend mit: Im Schlaraffenland spazieren, wo die gebratenen Tauben herumfliegen und man nur den Mund zu öffnen braucht, um sich zu sättigen. Ein großer Theil des Publikums verhält sich etwas reservirt; er findet Verdi's Melodien flüssig und nett und sieht „von Zeit zu Zeit den Alten gern." Die Mehrzahl der deutschen Kunstfreunde aber wird sich unserem Urtheile anschließen und aus diesem Grunde Verdi's Muse nur bedingt anerkennen. — Jenes blinde Verdammen, welches vor Jahrzehnten in Deutschland an der Tagesordnung war, als Verdi eingeführt wurde, hat sich merklich gelegt; und das mit vollem Recht! Denn bei den vielen Fehlern kann unserem Meister seine Genialität nie abgesprochen werden; einen Genius aber fertigt man nicht ab, wie einen verliebten Theologen, der als Sonntagsreiter den Pegasus besteigt und vom feurigen Dichterrosse abgeworfen wird.

Bereits mit „Aïda", vor Allem aber mit dem „Requiem" und „Othello" betritt Verdi eine neue Bahn. Während man dem

„Requiem" jenen streng kirchlichen Charakter, den wir von Bach und Händel gewöhnt sind, absprechen muß, kann man anderseits eine tiefe Religiosität, die sich durch das Ganze zieht, nicht verkennen. Der Aufbau ist von genialer Macht und Kraftfülle, oft mit einer unleugbaren Kühnheit bewirkt.

Und „Othello"? — Nun, die Berichte, welche noch vor drei Jahren alle Blätter durchschwirrten [19]), besagten nicht Zuviel. Freilich, welch' ein Unterschied zwischen jenem „Othello", den Rossini im Jahre 1816 niederschrieb, und diesem Werke eines Greises, der mit seiner letzten Schöpfung beweist, daß das Leben veredelnd und umgestaltend auf ihn gewirkt und ihn von der lange innegehaltenen Bahn der Alltagsmusik und Seichtigkeit abgebracht hat. Hören wir, wie sich Gumprecht, eine wohl ohne Frage schätzens- und beachtenswerthe Autorität, über diese Verdi'sche Oper äußert:

„Verdi's „Othello" bezeichnet einen weiteren Schritt auf der schon im „Maskenball", in der „Aïda" eingeschlagenen Bahn. Sänger und Orchester sind ausschließlich in den Dienst der Sache, das heißt des dramatischen Ausdrucks, gestellt. Auch nicht das kleinste Zugeständniß ist der Eitelkeit der ersteren gegönnt, ihnen nirgends Gelegenheit gegeben, mit der Macht, dem Umfang des Organs unnützen Aufwand zu treiben. Gänzlich fehlen jene der italienischen Oper sonst so geläufigen, aus Leibeskräften in die Zuhörerräume geschmetterten, hier meist lauten Wiederhall erweckenden Beifalls-Signale. Ein außerordentliches, nicht selten bis zu peinlicher Beflissenheit gesteigertes Maaß von Sorgfalt ist auf den instrumentalen Theil der Partitur gehäuft. In dem harmonischen, dem modulatorischen Gewebe, in der Mischung der Klangfarben, durchweg thut sich das Streben nach unzweideutigster charakteristischer Bestimmtheit kund. — Niemand wird behaupten, daß die Eifersucht dem Ausdrucks-Vermögen der Musik sich entziehe; kann dieser jedoch die Schilderung einer Leidenschaft, die wie keine andere das Antlitz der Seele verzerrt, eine sonderlich begehrenswerthe Aufgabe bieten? Wir glauben die Frage rückhaltlos verneinen zu sollen. Die Poesie darf sich ungleich tiefer auf die Darstellung des Häßlichen einlassen als die in Tönen dichtende und redende Kunst, die nicht blos an die Fantasie sich wendet, sondern unseres gesammten Empfindens sich bemächtigt, alle Nerven und Fasern in Mitschwingung versetzt. Je gewissenhafter Verdi seinem Stoffe gerecht zu werden getrachtet, je angelegentlicher er in die Nachtseiten der Natur sich versenkt, um so beklommener ist uns zu Muthe. Mit grausamem Behagen malt er die

---

19) Vergl.: „Otello", Drama lirico. Rezensionen aus italienischen und französischen Zeitungen. Milano, 1887.

Teufelsfratze Jago's — nach ihm sollte die Oper ursprünglich heißen —, die Krämpfe, welche im Herzen des Mohren das in sein Ohr geträufelte Gift verursacht. Der althergebrachte, in Rezitative, Arien, Duette, Terzette u. s. w. sich gliedernde Zuschnitt ist dem Verlangen nach höchstmöglichstem Realismus geopfert. Es finden sich in dem ganzen Werk nur sehr wenige, äußerlich abgeschlossene Sätze; zwar Gesang bekommen wir zu hören, aber keine Gesänge, die Stimmen bewegen sich fast ununterbrochen auf dem zweifelhaften Grenz-Gebiete zwischen wirklicher Melodie und bloßer Deklamation. Sie kommen meist nacheinander zu Worte, vereinigen sich nur ausnahmsweise zu einem breiteren Strome des Zusammenklanges. Wenn man in alledem die Bekehrung zur Weise Wagner's erblicken gewollt, so ist darauf zu erwidern: Es fehlen der Sprech-Gesang, das instrumentale Gespinnst der Leitmotive, also gerade die vornehmsten, für das Wesen des Gesammt-Kunstwerkes entscheidenden Kennzeichen. Der Zug nach dem Dramatischen beherrscht die gesammte moderne Oper, unsere vaterländische, die französische und, nicht erst seit heute und gestern, auch die italienische. Demgemäß hat die nachgiebige Szenenform das frühere, durch rein musikalische Rücksichten bedingte Gefüge mehr und mehr verdrängt. Wie sehr auch Verdi's Spätwerke von den Jugend-Arbeiten sich unterscheiden, von einem Bruch mit der eigenen Vergangenheit, einem künstlerischen Glaubens-Wechsel, irgend welcher Nachahmung des ihm von Haus aus Fremden kann keine Rede sein. Er hat zwar nicht aufgehört zu lernen, sich zu läutern und zu entwickeln, aber er ist dabei doch im innersten Kern seines Wesens stets derselbe geblieben, ist, um ein treffendes Wort zu gebrauchen, auf seinen Schultern immer höher gestiegen. Wer den Werth der Oper nach der Menge faßlicher, gleich beim ersten Hören im Gedächtniß haftender Melodien abschätzt, wird sich mit „Othello" schwerlich näher befreunden. An die Stelle der absichtslosen Eingebung, der warmblütigen Unmittelbarkeit der Empfindung ist die zielbewußte Thätigkeit des künstlerischen Verstandes und Willens getreten. Die Tonsprache schmiegt sich dem Texte auf's Engste an, leistet jedem seiner Gebote unverbrüchlichste Folge. Sie verstößt nie gegen die Reinheit des Styls, allein von jenen unwiderstehlich zündenden und packenden Weisen, die ehedem ihrem Füllhorn entquollen, sind nur noch leise, vereinzelte Nachklänge übrig geblieben."

Man sieht, Gumprecht theilt nicht völlig unsere Ansichten, — er ist sich auch nicht ganz konsequent in seinen Behauptungen. Denn nach unserer Meinung bricht der Komponist, der eine im obigen Auszuge geschilderte andere Richtung einschlägt, gänzlich mit seiner Vergangenheit; was ihm bleibt, ist nur die alte Genialität. — Abgesehen hiervon ist das Urtheil unseres Kritikers im Ganzen zutreffend. —

Wir sind am Schlusse unserer Betrachtungen angelangt und möchten von dem Meister, dessen Besprechung wir eine besondere Aus-

führlichkeit widmeten, nicht scheiden, ohne die kleine Disharmonie, die unser nüchternes Urtheil vielleicht hier und dort hervorrief, in einen wohlthuenden Akkord aufzulösen. Um dies zu ermöglichen, greifen wir noch einmal zurück auf den Künstler Verdi als Mensch.

In unseren Tagen, in denen maßlose Eitelkeit und Selbstüberhebung im Verein mit der zeitgemäßen Reklame nur zu oft die bedenklichste Mittelmäßigkeit in den Vordergrund drängen, thut es dem Herzen wohl, wenn man einen wirklichen Künstler und Genius bescheiden und unbeirrt durch all' die ihm zu Theil gewordenen Ehren seine Wege wandeln sieht, — wenn ungekünstelte Bescheidenheit das Urtemperament eines Mannes ist, dem ein ganzes Volk huldigend zu Füßen gelegen hat und noch liegt. Nicht das Alter und sein Einfluß hat Verdi zu solchen Grundsätzen gebracht; er war ihnen sein Leben lang treu. Dieses horazische: „Aequam memento rebus in arduis servare mentem“ hat ihn in den Stunden der Niederlage aufrecht erhalten, in den Stunden höchsten Triumphes vor Eitelkeit und Ueberhebung bewahrt. Die gleichmäßige Art, sein Leben zu durchwandeln, vereint mit seltener Festigkeit und Zähigkeit des Charakters hat aber auch die Huldigungen absichtlos noch vergrößert und erhöht; denn unwillkürlich zollt man der bescheidenen Größe mehr Lob und Bewunderung, als der sich aufblähenden. So kann Meister Verdi als Mensch manchem seiner Zeitgenossen ein nachahmenswerthes Beispiel sein. Wenn er diesen frenetischen Jubel, dieses sinnberückende Zujauchzen mit solch' bescheidener Zurückhaltung ablehnt, müßten sich Manche, die mit Mühe den Beifall einiger Claqueure erkaufen oder sich selbsterstandene Lorbeerkränze werfen lassen, ohne irgend welches Aufsehen von der Bildfläche verschwinden. Verdi hat sich im Leben gegen seine Anschauung als Mensch und Künstler nie gebeugt, er hat nie den Beifall aufgesucht, nie sich selbst den Lorbeer auf's Haupt gedrückt. Darum muß das Bewußtsein, in welchem der Meister seinen Lebens-Abend verbringt, ein unvergleichlich schönes und erhebendes sein. Mag er sich noch recht lange dieses Genusses erfreuen! —

Camille Saint-Saëns.

Wir haben es stets als obersten Grundsatz für die Kunstkritik angesehen, Mensch und Künstler von einander zu trennen, Schwächen jenes nicht diesem zur Last zu legen und so die Sachlichkeit der Beurtheilung leiden zu lassen. Eine scheinbare Ausnahme machten wir gelegentlich der Besprechung Hans von Bülow's (Bd. I der „Tondichter"), vor dieselbe Nothwendigkeit sehen wir uns augenblicklich wieder geschoben. — Wir sagten eine „scheinbare" Ausnahme. — Gewiß! — Denn die Thorheiten, welche Hans von Bülow in Prag und Berlin beging, sind direkt in Ausübung seines künstlerischen Amtes geschehen, fallen also in die Beurtheilung Bülows als Künstler. Der Meister übersandte uns seinerzeit nach dem Erscheinen des ersten Bandes der „Zeitgenössischen Tondichter" eine kleine Monographie: „Hans von Bülow in Prag. Ein Wort der Wahrheit für Kunstfreunde (Leipzig, Ernst Heitmann 1887)". Auf der vorderen Einbanddecke standen die Worte: „Un pò più di giustizia! H. v. B." —, die kräftigsten Gegenbeweise des Textes waren mit dem Rothstift kenntlich gemacht. — Wir sind durch diese Zusendung keinerlei Gewissensqualen ausgesetzt worden. Weder beweist dieses Büchlein die Unschuld Bülow's, noch wird uns der vorurtheilsfreie und unbefangene Leser, wenn er jene Partien des Essays über Bülow genau durchliest, einen Mangel an Gerechtigkeits-Gefühl vorwerfen können. „Vox populi, vox dei!" — —

Wenn Saint-Saëns einer der verbissensten Franzosen ist, so geht uns das nichts an. Wenn er sich an politischen Agitationen

gegen unser Vaterland betheiligte, so würde uns dies ebenfalls nicht tangiren, da wir Kunstkritik betreiben, — nicht Politik. — Wenn aber ein ausländischer Künstler sich erfrecht, seine deutschen Kollegen in Worten und Thaten zu beschimpfen, wenn er das künstlerische Nationalbewußtsein in unverschämtester Weise mit Füßen tritt, so haben wir die heilige Pflicht, diese Anstandlosigkeit in seinem Sünden-Register vorzumerken. Wir thun dies im Anfange dieser Besprechung, dem Kompromiß-Menschen es überlassend, dieselbe weiterzulesen.

Bereits im Jahre 1884 hatte Saint-Saëns, nachdem er vorher die deutschen Meister durch seine publizistischen Ergüsse in widerlichster Weise angegriffen hatte, gelegentlich einer Tonkünstler-Versammlung in Weimar sich so unmanirlich benommen, daß er verdient hätte, mit Hut und Stock aus Deutschland herausgeworfen zu werden. Damals schon entstand in der Kunstwelt ein heftiger Streit, der theilweise den alten Liszt, den Beschützer des genialen französischen Poltrons, mit hineinzog. „Als ich derzeit", so schrieb der Herausgeber einer süddeutschen Musik-Zeitschrift, „diesem Herrn (Saint-Saëns), sowie seinem Protektor, dem alten kosmopolitisch angehauchten Liszt, dem Ausschuß des deutschen Tonkünstler-Vereins Lektionen ertheilte über die Pflichten eines Deutschen dem Deutschen gegenüber, da brannte in einer Zeitung das ganze Strohdach lichterloh auf. Natürlich! — Ein bisher unbeachtet gebliebener deutscher Musikant, der im „Winkel" seinen klaren Blick bewahrte, erfrechte sich, dem Unterheiligen des Musikpapa Liszt etwas Deutsches zu sagen. Da wurde mir vorgehalten, die Kunst sei international, meine Schreibereien seien überspannte Deutschthümeleien 2c. 2c. — Ein einziges deutsches Blatt („Karlsruher Zeitung" Nr. 139/1884) nahm in meinem Sinne Partei gegen Liszt und seinen Anhang. Mir wurde noch gesagt, daß es einer großen Nation unwürdig sei, — in solcher Weise gegen den fremden Gast zu hetzen. Daß wir Deutsche von Herrn Saint-Saëns beschimpft wurden, das hatte man entweder vergessen oder nie gelesen. — — Das Unbegreiflichste aber sind die neusten Vorkommnisse (Referent schrieb diese Polemik Ende Januar 1886). Was sollten Warnungsrufe von einem Menschen aus der Wüste gelten? Diese Herren mit ihren „internationalen" Taktstöcken! Da stehen sie und fuchteln in der Luft, wenn es gilt, fremdländische Pflanzen in unserem deutschen Walde zu kultiviren; es ist doch angenehmer, mit dem zahmen,

liebenswürdigen, herzigen Franzosen zu liebäugeln, als mit dem deutschen, derben und kernigen Manne zu verkehren. So hatte auch Herr Klindworth in Berlin gedacht. Aber: „Volkesstimme ist Gottes Stimme." —" —

Man erinnert sich des Hergangs. Klindworth hatte Saint-Saëns für den 22. Januar 1886 zur Mitwirkung in einem der philharmonischen Konzerte eingeladen. Der Künstler sagte zu und — wurde in jämmerlichster Weise ausgepfiffen. — Hören wir, was Professor Ehrlich, gewiß ein nennenswerther Kritiker, über den Vorfall schreibt:

„Wie ich vernehme, hat ein Theil des Publikums, als Herr Saint-Saëns mit schwachen Beifalls-Bezeugungen empfangen wurde, mit lauten Gegen-Kundgebungen seine Mißstimmung erkennen lassen.

Die Einzelheiten dieses unliebsamen Falles zu besprechen, steht mir nicht zu, da ich nicht gegenwärtig war. Aber ich möchte doch die Aufmerksamkeit des Publikums auf einen Punkt lenken. Es ist in letzter Zeit im Kunstleben die Mode aufgetaucht, daß manche Herren auf die Feigheit der anständigen Leute spekuliren, d. h. daß sie alle möglichen Angriffe gegen ihnen Unbequeme oder gegen Höherstehende richten, weil sie denken, daß diese, um endlosen Streit und Skandal zu vermeiden, lieber schweigen und die Angriffe erdulden werden. Nun, so lange solche Handlungsweise von Deutschen gegen Deutsche geübt wird, mag man ihr mit Humor gegenüberstehen, und ich für meinen Theil gestehe sehr gern, daß mir ein offener, selbst ein ungerechter Angriff noch ehrenwerther erscheint, als die schleichende, untergrabende List, die sich hinter äußerlicher Vornehmheit versteckt. Jeder, der in der Oeffentlichkeit wirkt, muß sich auf Kämpfe aller Art vorbereiten; und ist er schwach oder muthlos, dann thut er am besten, sich in's Hintertreffen zu stellen.

Ein ganz anderer Fall tritt jedoch ein, wenn ein fremder Künstler gegen deutsches Kunstleben härteste Angriffe richtet; dann ist doch das Wenigste, was man von ihm erwarten kann, daß er nicht mehr in Deutschland Ehre und Geld suche, und nicht auf die gar zu große Geduld — ich will nicht sagen: Charakterlosigkeit — des Publikums spekulire. Wie würden die Franzosen und Engländer Einen empfangen, der so gegen ihre Musik-Zustände geschrieben hätte, wie Herr Saint-Saëns gegen die deutschen?

Daß die englische Philharmonische Gesellschaft ihn überhaupt nicht auftreten ließ, erscheint unzweifelhaft; und daß er in einem eigenen Konzerte den größten Unannehmlichkeiten ausgesetzt war, kann auch Niemand bestreiten. Sagen wir es gerade heraus: In keinem anderen Lande hätte Herr Saint-Saëns überhaupt, nachdem er sich in der Presse

in solcher Weise ausgesprochen, gewagt, vor das Publikum zu treten, als in Deutschland, wo er immer die freundlichste Aufnahme gefunden hat, wo seine Instrumentalwerke früher allgemeiner verbreitet waren als in Frankreich. Ich kann die Demonstration nicht gerade billigen, aber ich darf nicht sagen, daß sie unverdient war. Jedenfalls wird sie manchen Herren und Damen die heilsame Lehre gegeben haben, daß man nicht über ein Land schimpfen darf, in welchem man Ehre und Geld erwerben will."

Se. Majestät, der hochselige Kaiser Wilhelm I., hatte mit Aufmerksamkeit diese Vorgänge verfolgt. Er hatte es sich wohl gemerkt, daß ein Franzose seine deutschen Musenkinder beschimpfte, daß Herr Saint-Saëns demonstrativ sitzen blieb, als man ein „Hoch!" auf den deutschen Monarchen ausbrachte, — während die deutschen Kapellmeister in ihrer bekannten Toleranz wahrscheinlich das Alles vergessen hatten. „Wissen Sie", sagte der greise Monarch einem hochgestellten Militär gegenüber, als er vernommen hatte, daß Saint-Saëns in Berlin spielen würde, „was mir an der Sache unbegreiflich ist? — Daß der Mann hierher kommt, wenn ihm alles Deutsche verhaßt ist, daß er hier Ehre und Geld suchen will; aber noch unbegreiflicher ist mir, wie die Direktion dieser Konzerte die **Taktlosigkeit** begehen konnte, den Mann zu engagiren; in Frankreich käme so etwas nicht vor." —

Mit dieser Nase zieht die Direktion der früheren Philharmonischen Gesellschaft noch heute umher. Und die deutschen Musiker? — Hören wir unseren süddeutschen Gewährsmann weiter: „Diese müssen sich darüber belehren lassen, daß ihnen der deutsche Geist abhanden gekommen, daß sie, um Sensation in ihren Konzertsälen zu erregen, fremde Waare einschmuggeln, daß sie ein Volk beschimpfen lassen und nicht erröthen oder sich schämen und scheuen, dem Beschimpfer die Thore zu unseren Kunst-Instituten zu öffnen. Ist das alles deutsch!? Die Schweifwedelei vor den Mitzkys, Paprapoczkys, Orkys und wie die Kühs alle heißen, muß einem echten deutschen Menschen schon längst die Schamröthe ins Gesicht treiben. Was unsere deutschen Regierungen in Bezug auf Reinigung der Nation von fremden, undeutschen Elementen gut machen, das verderben unsere Kapellmeister in hundertfachem Maßstabe wieder. Besehen wir uns „moderne

Programme.“ Da herrscht ein slavisch-polnisch-czechisch-französisches Durcheinander, das an den Thurmbau zu Babel erinnert.“ —

Wir enthalten uns jedes weiteren Kommentars. Ein wahrer Deutscher weiß, was er von Saint-Saëns als französischem Künstler zu denken hat. Aus diesem Grunde nahmen wir jene köstliche und lehrreiche Anekdote voran, um nunmehr zu einer Besprechung des Komponisten und Virtuosen überzugehen. —

Saint-Saëns ist fraglos der bedeutendste französische Tondichter der Gegenwart, ein Genie, in welchem sich die umfassendsten technischen Kenntnisse mit reicher Erfindungsgabe und der Fähigkeit geistvoller Verwerthung vereinigen. Wir tragen, wie wir bei anderer Gelegenheit betonten, nicht einen Augenblick Bedenken, Saint-Saëns über Gounod zu stellen. Das, was ihn in erster Linie zu dieser Stellung berechtigt, ist eine freiere, selbständigere Geistes-Entfaltung und ein umfangreicheres Wissen. Wir besitzen nicht eine einzige Komposition von ihm, welche uns auch nur stellenweise als nackte Imitation gegenübertritt oder in welcher sich Saint-Saëns zur Mache erniedrigt, wie Gounod. Dabei stehen ihm im Ausdruck des Erhabenen und Großartigen alle Mittel zu Gebote, sowohl hinsichtlich der Gedanken-Konzeption, als auch der Orchestration. Er behauptet nicht überall den modernen Standpunkt, kann aber trotz dieser kleinen Ausnahmen als moderner Romantiker betrachtet werden, so sehr man sich auch bemüht hat, Beziehungen zwischen ihm und Beethoven herauszufinden. Saint-Saëns ist ferner Programm-Musiker und hat in den Spezialfächern dieser musikalischen Richtung in der Neuzeit das Beste geschaffen. Der einzige Vorwurf, der ihn vielleicht treffen könnte, ist, daß er in seiner geistreichen Erfindung und Durcharbeitung öfter zu weit geht, und so nicht selten in Klügelei, vielleicht auch in Spielerei verfällt. Und dennoch erscheint uns dieser Tadel zu gering, als daß wir ihn einem Genius vorhalten dürften, der uns mit einer Fülle des Schönen bedacht hat. In allen seinen Arbeiten tritt Saint-Saëns als dramatischer Komponist auf; er zeichnet sich neben den bereits genannten Vorzügen durch Farbenpracht und charakteristische Tonmalerei aus und wir glauben nirgends auf Widerspruch zu stoßen, wenn wir Saint-Saëns — selbst unter Hintansetzung Gounods! — als das originellste und hervorragendste Talent der neueren Kom-

positionsschule Frankreichs hinstellen. — Seiner Verdienste als Klavier-Virtuos gedenken wir gelegentlich später.

Charles Camille Saint-Saëns (sprich ssäng-ssäng) ist am 9. Oktober 1835 in Paris geboren. Seine Großtante, welche die hohe musikalische Befähigung des Knaben erkannte, hielt ihn schon im frühen Alter zu fleißigen Uebungen im Klavierspiel an; das hierbei voll zu Tage tretende Talent des Knaben für die Kunst [1]) veranlaßte die Familie, den hoffnungsvollen Sprößling in der Musik ausbilden zu lassen. Als er sieben Jahre alt war, gab man ihn zu Stamati, der seinen Klavier-Unterricht leitete, während Maleden ihn mit den Grundzügen der Kompositions-Lehre bekannt machte. Auch besuchte er am Pariser Konservatorium die Klasse Halévy's ein Jahr und erhielt als Schüler der unter M. Benoist stehenden Orgel-Klasse dieses Instituts im Jahre 1849 den zweiten, im Jahre 1851 aber den ersten Preis. Im darauffolgenden Jahre betheiligte sich der sechzehnjährige Jüngling an einer Preis-Konkurrenz auf dem Gebiete der Komposition; seine Bemühungen waren diesmal vergeblich, er erhielt keinen der ausgesetzten Preise. Kaum neunzehn Jahre alt (1855) bekleidete er an der Kirche Saint-Mérry zu Paris bereits das Amt eines Organisten; diese Stellung hatte er jedoch nicht lange inne,

1) Saint-Saëns trat im Jahre 1846 als „Wunderkind" zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Etwa zehn Jahre alt, ließ er sich in Pariser Konzerten als Pianist hören und trug die schwierigsten Musikstücke, mit und ohne Begleitung anderer Instrumente, aus dem Kopfe vor. Der bei allen Wunderkindern beliebte Vergleich mit Mozart blieb natürlich nicht aus, und die „Illustration" vom 25. Mai 1846 brachte einen längeren Aufsatz, welcher ganz erstaunliche Dinge über die Begabung des Knaben mittheilte. Ein zartes Kind, war er zu einer Amme auf's Land gegeben worden und, nachdem er im Alter von 22 Monaten zu den Eltern in die Stadt zurückgekehrt war, erregten die ungewohnten Geräusche, die er hier vernahm, ihm musikalische Empfindungen. Das Schlagen der Uhren, das Kreischen der Thürangeln, das Ausrufen der Hausirer u. s. w. Der Kleine lief aufgeregt von einem Zimmer ins andere, um all' die verschiedenen Laute mit einander zu vergleichen, sodaß ihn die eigene Mutter anfangs für nicht recht bei Verstande hielt. Aber, nachdem er zum ersten Male das Klavier gehört, offenbarte sich der Grund der sonderbaren Erregtheit. Der nicht ganz Zweijährige versuchte gleich selbst Klavier zu spielen und brachte richtig auch einige Akkorde zu Stande. Auch begriff er schnell, daß ein Zusammenhang zwischen den Tasten und den schwarzen Zeichen auf dem Papier, den Noten, bestand. Er wollte

vertauschte sie vielmehr im Jahre 1858 mit dem Organisten-Amte an der Kirche Saint-Madelaine, wo bisher Lefébure-Wely gewirkt hatte. Hier bekam er auch die berühmte von Cavaillé gebaute Orgel unter seine Finger. Diesen Posten gab er erst im Jahre 1870 wieder auf, um sich von diesem Zeitpunkte ab ausschließlich der Komposition zu widmen. Während seiner Thätigkeit als Organist in der Madeleine verwerthete er sein Talent zum Klavierspiel am Nadermann'schen Institut für Kirchenmusik.

Im Jahre 1852 hatte Saint-Saëns bereits seine erste Sinfonie in Es-dur (op. 2) beendet und war mit derselben an die Oeffentlichkeit getreten. Segher, der Leiter der Gesellschaft Saint-Cécile, führte mit seinem trefflichen Orchester dieses Werk auf, der Komponist erntete reichen Beifall. Auch in den Concerts populaires wurde 1864 ein Theil dieser Sinfonie unter außerordentlichem Beifall wiedergegeben. Das Werk erschien in Partitur und Stimmen sowie im vierhändigen Klavier-Auszuge bei Richault in Paris, der einen großen Theil der späteren Werke Saint-Saëns ebenfalls verlegt hat.

Mit diesem Schritte hatte er den Boden der Oeffentlichkeit betreten, seinen Ruhm begründet. Derselbe hat sich seitdem nicht nur über Frankreich verbreitet, auch wir Deutsche haben Saint-Saëns,

---

diese Zeichen kennen lernen und die Mutter versprach ihm, dies solle geschehen, sobald er lesen könne. Erst zweieinhalb Jahre alt, verstand er schon geläufig zu lesen, und wurde nunmehr mit dem Klavier und der Noten-Kunde vertraut gemacht, noch nicht ganz drei Jahre alt, versuchte er sich schon im Komponiren. Einige Walzer, die er als Fünfjähriger komponirte, waren nach Angabe der „Illustration" so gelungen, daß ein geübter Tonmeister sie gern als seine Arbeit anerkannt haben würde. Auch als Improvisator trat der kleine Camille frühzeitig hervor; jedes beliebige Thema, das man ihm aufgab, setzte er nach kurzem Nachdenken in Musik, und besonders wurde die „Einkleidung einer Nonne" gerühmt, die er als Achtjähriger aus dem Stegreif komponirte und spielte. — Das rühmlichste Zeugniß hat dem gereiften Meister sein Nebenbuhler in der Gunst des Pariser Publikums, Charles Gounod, ausgestellt. Als vor sieben Jahren Saint-Saëns seine Oper „Heinrich VIII." aufführte, schrieb Gounod über das Werk und seinen Meister in der „Nouvelle Revue" vom 1. April 1883 einen glänzenden Artikel, der dann auch als Buch erschien. Gounod nennt darin Saint-Saëns eine der erstaunlichsten musikalischen Organisationen, die er kenne, einen Musiker in voller Rüstung, der seine Kunst verstehe wie nur irgend Jemand: „Er ist schlechthin ein Musiker von der großen Rasse, er zeichnet und malt mit der freien Hand des Meisters."

vor Allem nach dem Erscheinen seiner sinfonischen Dichtungen und Klavier-Konzerte herzlich willkommen geheißen. Studienreisen (1869 bis 1870) in Deutschland, gelegentlich deren er sich auch als trefflicher Pianist einführte, fügten der werthvollen künstlerischen auch die persönliche Bekanntschaft hinzu. — Während Saint-Saëns seit dem Jahre 1870 für längere Zeit verscholl und sich der Komposition und dem ernsten Studium widmete, tauchte er vor zirka 11 Jahren wieder an's Tageslicht der Oeffentlichkeit empor. Er unternahm zahlreiche Kunstreisen im In- und Auslande, auf denen er nicht nur als Komponist, sondern auch als Klavier-Virtuos gefeiert wurde, so unter Anderen in London gelegentlich der Aufführung seines Chorwerks „La Lyre et la Harpe“ im Jahre 1880. Bei diesen Reisen hat denn auch der Tondichter in den Jahren 1884 und 1886 jene fatalen Skandale in Deutschland veranlaßt, welche ihn bei der bekannten Neigung des Menschen, die Person mit der Sache zu verwechseln, nicht allein persönlich stark geschädigt haben. Als Schriftsteller hat sich Saint-Saëns in neuerer Zeit ausgezeichnet (wir wollen ihm seine Angriffe auf die deutsche Kunst, die ja doch trotz dieser Anfeindung die ewig geachtete, höchste bleiben wird, verzeihen!); seine Musik-Referate im „Voltaire“ sind bekannt, sein umfangreiches und gründliches Buch: „Harmonie et mélodie“ (1885) kennzeichnet ihn als geistvollen und gewandten Fachschriftsteller. — Seit dem Jahre 1881 ist Saint-Saëns Mitglied der französischen Akademie der Künste. —

Bei der Fülle von Tondichtungen, die uns der französische Maëstro seit dem Jahre 1852 geschenkt hat (wir rechnen von der Erst-Aufführung der Es-dur-Sinfonie op. 2 an!), ist es unmöglich, sich näher auf Einzelheiten einzulassen, wenn wir nicht die von Zeit und Raum streng vorgeschriebenen Grenzen überschreiten wollen. Bedenkt man, daß Saint-Saëns bis jetzt zirka 90 Opus veröffentlicht hat, daß diese Opus zumeist umfangreich sind, daß wir einen Tondichter vor uns haben, der als bedeutendes Genie entweder eine ganz detailirte, oder aber eine Pauschal-Besprechung erheischt, so wird man uns begreifen können. Wir wenden uns also in angemessener Kürze den Werken zu!

Obgleich Saint-Saëns den Zug nach dem Großen und Titanischen in sich trägt, hat er mit seinen Opern Fiasko gemacht. Keine ein-

zige derselben hat großen Erfolg zu verzeichnen gehabt, keine konnte einen Platz auf den Repertoirs der Pariser Theater behaupten. Die zwei komischen Opern „Le timbre d'argent" und „La princesse jaune" (die letzteren finden wir in manchen Musik-Katalogen unter op. 30 rubrizirt), welche zeitlich sehr weit auseinander liegen, hatten keinen nennenswerthen Erfolg; beide konnten nur vorübergehend die Aufmerksamkeit erregen. Die erstere erlebte ihre Première im Théâtre lyrique, Gounods Triumph-Schauplatze, die letztere ward 1872 in Paris zum ersten Male gegeben. Die großen Opern: „Etienne Marcel" (mit Louis Gallet zusammen niedergeschrieben), „Il Macédone" (Alexander) und „Henry VIII" 1882 hört man soviel nicht nennen. Volksthümlicher ist die biblische Oper: „Samson et Dalila" (in einigen Katalogen mit op. 47 bezeichnet) geworden, welche im Jahre 1881 in Weimar unter großem Erfolge aufgeführt wurde. Namentlich hat sich der bekannte „Danse des prêtresses" aus diesem Werke ähnlich Eingang in die Konzert-Programme und musikalischen Privat-Zirkel verschafft, wie Mendelssohns Priestermarsch aus „Athalia". Merkwürdiger Weise sind „Samson et Dalila" nur in Weimar, „Etienne Marcel" nur in Lyon aufgeführt worden, um dann von der Bildfläche zu verschwinden. — Wenn aus diesem Grunde einzelne Musikkritiker geneigt sind, in ihren biographischen Essays über Saint-Saëns diesem dramatische Begabung abzusprechen, so ist dies ein grober Irrthum, eine kritische Oberflächlichkeit und zeigt von geringem Studium des Tondichters und seiner Werke.

Mehr Erfolg, als mit der Oper, hat Saint-Saëns mit seinen Chor-Kompositionen gehabt. Hier erwähnen wir zunächst sein op. 45: „Le Déluge", ein poëme biblique, wie es der Autor selbst nennt, ein Oratorium für Soli, Chor und Orchester. Das Werk zeichnet sich vor Allem durch einen hochdramatischen musikalischen Inhalt aus und kennzeichnet den Meister über technische und harmonische Effekte. — Weiter sind zu nennen die Oratorien: „Noël" und „La Lyre et la Harpe". Ueber den Erfolg des letzteren gelegentlich der Londoner Aufführung im Jahre 1880 haben wir bereits berichtet. — Nicht minder schön ist das große „Requiem" (op. 54) für Sologesang, Chor und Orchester. Diese Schöpfungen sind insgesammt neueren Datums. Aus der früheren Schaffens-Periode unseres Tondichters verdienen noch erwähnt zu werden: Seine Musik zur Pariser

Ausstellungs-Kantate, welche im Jahre 1867 den Preis gewann und nicht unbedeutend zur Festigung und Verbreitung des Rufes ihres Komponisten beitrug; ferner schrieb Saint-Saëns eine „Ode à Saint Cécile“ für eine Stimme, Chor und Orchester, welche schon im Jahre 1862 von der Gesellschaft aufgeführt worden war. Hieran reihen sich als minder bedeutend: Scene aus Corneille's „Horace“ (Klavier-Auszug und Stimmen bei Flaxland in Paris erschienen); Weihnachts-Oratorium für eine Solostimme und Chor (Klavier-Auszug ebendas. edirt und zum ersten Male aufgeführt in der Kirche Saint-Madelaine); endlich eine vierstimmige Messe mit Orgel und Orchester (Paris bei Richault).

Wenn wir uns nach diesem kurzen Ueberblicke den Orchester-Kompositionen unseres Meisters zuwenden, begegnen wir hinsichtlich der Sinfonien und sinfonischen Dichtungen derselben eigenartigen Erscheinung, die wir bei den Opern und Chorwerken bereits erwähnten. Saint-Saëns hat vier Sinfonien geschrieben; allein den Erfolg der ersten Sinfonie op. 2 in Es-dur abgerechnet, welche, wie bereits angeführt, im Jahre 1852 von der Gesellschaft Saint Cécile unter Seghers Leitung mit großem Beifall wiedergegeben wurde, spricht man wenig von den übrigen Kolleginnen, — vielleicht op. 55 in A-moll ausgenommen. Die F-moll- und D-dur-Sinfonie sind gänzlich von den Programmen unserer Konzert-Aufführungen geschwunden, und auch die A-moll- und Es-dur-Sinfonie haben mehr ein historisches Interesse.

Um so größere Berühmtheit haben dagegen Saint-Saëns sinfonische Dichtungen erlangt. Wir behaupteten bereits gelegentlich der Besprechung Franz Liszt's (Bd. I der „Tondichter“), daß wir die gleichen Werke dieses Heroen aus verschiedenen Gründen den Saint-Saëns'schen Schöpfungen nachstellten. Auf diesem Urtheile fußen wir noch. Liszt kann sich weder in der Unmittelbarkeit der Empfindung, noch in der Wahl des Stoffes, der Vielseitigkeit des musikalischen Gedankens, in der Klarheit des Ausdrucks und in der Durcharbeitung der Motive mit Saint-Saëns messen. Der Meister folgt hier, ebenso wie in den meisten seiner anderen Orchesterwerke, ausgesprochenermaßen der sogenannten neudeutschen Richtung, er ist hochmoderner Romantiker und Programm-Musiker. Seine sinfonischen Dichtungen berechtigen ihn, sich den ersten zeitgenössischen Tondichtern eben-

bürtig an die Seite zu stellen; denn was er hier leistet ist unübertrefflich. —

Saint-Saëns hat uns vier große sinfonische Dichtungen geliefert: op. 31 „Le Rouet d'Omphale" („Das Rad der Omphale"), op. 39 „Phaéton", op. 40 „Danse macabre" (Todtentanz) und op. 50 „La jeunesse d'Hercule" („Die Jugend des Herkules"). Während die Stoffe zu den übrigen drei Tonstücken der antiken Mythologie entlehnt sind, verdankt „Danse macabre", die beste und populärste Dichtung, den Grundgedanken der freien Fantasie des Komponisten. Wir müssen dem außerordentlichen Werke etwas näher treten und bitten im Voraus um Berücksichtigung der nationalen Eigenthümlichkeit, welche das Bizarre der ganzen Idee in milderes Licht rückt. Als Grundlage zu dem farbenprächtigen Tongemälde dient ein Gedicht: „Danse macabre" von Henri Cazalis, das im Original folgenden Wortlaut hat:

Zig et Zig et Zig, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon,
La Mort à minuit joue un air de danse,
Zig et Zig et Zig, sur son violon.

Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre;
Des gémissements sortent des tilleuls;
Les squelettes blancs vont à travers l'ombre,
Courant et santant sous leurs grands linceuls.

Zig et Zig et Zig, chacun se trémousse,
On endend claquer les os des danseurs.

— — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — —

Mais psit! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté.[2])

— — — — — — — — — — — — — — —

— — — — — — — — — — — — — — —

2) Zickzack, Zickzack! schlägt in gemess'nem Tritte
Der Tod mit schwerer Fers' auf eine Gruft
Um Mitternacht nach seiner Geige Schritte: —
Zickzack, Zickzack! sein Spiel die Schläfer ruft.

Der Herbstwind säuselt und die Nacht ist düster,
Ein Seufzer ringt sich aus der Lind' hervor,
Gerippe zieh'n mit schaurigem Geflüster,
Sie laufen, tanzen, springen wie im Chor.

Saint-Saëns hält sich ziemlich genau an die durch den Text vorgeschriebene Handlung. Die Harfe, wo solche fehlt, eine Glocke oder ein Tam-Tam (das Letztere erhöht durch seinen eigenartigen Klang die Wirkung wesentlich) giebt, vom Horn unterstützt, die zwölf Schläge der Mitternachtsstunde wieder. Die Streich-Instrumente halten im pianissimo den D-dur-Akkord, die Stimmung der schweigenden Nacht markirend. Plötzlich tritt der Tod auf. Der Tondichter denkt sich denselben mit einer verstimmten Fidel (die Geige des Solo-Violinisten steht auf G, D, A, Es), die der Knochenmann plötzlich in forte mit dem schrillen Mißton der kleinen Quart (Es — A) wie zum Stimmen des Instruments anstreicht. Sofort belebt sich das Bild, das Streichquartett markirt das mouvement modéré de Valse, während die Flöte (später abgelöst durch die Violinen) das eintönige zwischen G-moll und As-dur sich bewegende erste Thema anfängt, bis die Solo-Violine mit dem eigentlichen Todtentanz im largamente beginnt. Es ist dies eine unsagbar klagende Melodie, deren Wehlaut durch die chromatische Bildung der Tonfigur noch erhöht wird, und dennoch voll Wildheit und eigenartig scharfem Rhythmus ist. Unterbrochen wird diese Weise wieder durch das „schaurige Geflüster" der gespenstischen Schaar. Der beginnende Reigen wird immer wilder, immer stärker die Instrumentation des Orchesters. In der Drastik seiner Darstellung geht der Komponist soweit, daß er auf dem Xylophon das Klappern der Gebeine imitirt, also ein Realismus, der an Emile Zola erinnert, aber ganz unbeschreiblich wirkt. Mitten im wildesten Taumel bricht er ab. Die Hörner markiren Es als Grundton, während die Oboe den Schrei des Hahns nachahmt. Der Frieden der Nacht gewinnt wieder die Oberhand, während die Gespenster hastig davon stürzen. Wie ein Seufzer klingt die letzte Melodie der Solo-Violine (déclamé), welche die Todten in's Grab hinabruft. —

Zickzack, Zickzack! Wie regt sich Alles, zittert,
Man hört der Tänzer klapperndes Gebein.
— — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — —
Doch still! Da löst urplötzlich sich die Runde,
Man stößt sich, flieht, es hat der Hahn gekräht.
— — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

Man sieht also: In dichterischer wie musikalischer Hinsicht eine bizarre Idee, — aber für einen fantasievollen Komponisten eine wahre Fülle köstlichster Effekte bergend. Sain-Saëns bietet hier sein ganzes geniales Können auf. Mit zwei Motiven bringt er ein ganzes Tongemälde zu Stande. Man muß die Partitur zur Hand nehmen und beobachten, wie der Meister diese Themen verarbeitet, wie er sie durch rhythmische Verschiebungen variirt und sogar in Fugenform ausnutzt. Dazu kommt eine beinahe raffinirte Instrumentation, welche nicht wenig beiträgt, den köstlichen Ideen und Gedankenblitzen des Komponisten wirksamste Geltung zu verschaffen. Jener unsagbar prickelnde und pikante Reiz, den feurige Schönheiten Frankreichs auf empfindsame Männerseelen ausüben, scheint auch von diesem Werkchen auszuströmen. Man kann sagen, daß es nicht ganz frei von Phrase sei, man mag die seltsame Idee des Ganzen belächeln, und doch wird ein gewisses Etwas stets denjenigen machtvoll anziehen, der für das Geistvolle in der Kunst ein empfängliches Gemüth besitzt.

Die Danse macabre hat die Runde wohl durch alle zivilisirten Staaten gemacht, in denen Kunst gepflegt wird und ihrem Komponisten jene internationale Bedeutung verschafft, deren er sich gegenwärtig zu erfreuen hat. — Franz Liszt hat im Verlage von Durand und Schoenewerk in Paris (Leipzig: Rieter-Biedermann) eine Konzert-Uebertragung des Todtentanzes für Pianoforte zu zwei Händen herausgegeben. So geistvoll dieses Werk (das nebenbei auch außerordentlich hohe Anforderungen an die Technik stellt) sein mag, es giebt der „Danse macabre“ von Saint-Saëns ein völlig anderes Gepräge Liszt spinnt die Disharmonien der Solo-Violine mit wohlgefälliger Breite weiter aus, setzt willkürlich zu, flickt Kadenzen und Läufe an und schließt mit einer der Prägnanz des Komponisten, wie des Tonstücks nicht entsprechenden Coda. Wir begegnen hier einer ähnlichen Willkür, wie sie Karl Tausig mit Carl Maria von Weber vorgenommen hat. Uns behagt sie nicht. Wer Gefallen an dem Liszt-Saint-Saëns'schen Mixtum compositum findet, der mag es sich anschaffen.

Die Unmittelbarkeit des Gedankens und seiner Wirkung tritt in den übrigen drei sinfonischen Dichtungen mehr in den Hintergrund, trotzdem auch sie als Meisterwerke bezeichnet werden können. „Le Rouet d'Omphale“, das nächst „Danse macabre“ am Meisten

gespielte Opus, ist eine im höchsten Maaße geistreiche Spielerei. Die orchestrale Seite ist hier, wie bei den übrigen, vollendet, man möchte sagen mit Raffinement durchgeführt. „Phaéton“ und „La jeunesse d'Hercule“ sind im großen Style geschrieben mit einer gewissen Majestät. Der zarte Duft, welcher die zuerst besprochenen sinfonischen Dichtungen umweht, ist hier nicht zu finden; auch erscheint nicht Alles so einheitlich und in einem Guß geformt. Diese kleinen Aussetzungen erscheinen jedoch unbedeutend gegenüber jenem Totaleindrucke, den der Musiker wie der musikalisch gebildete Laie empfängt.

Bereits früher (s. Franz Liszt, Bd. I der „Tondichter“) beschäftigten wir uns ausführlicher mit dieser Abart der Sinfonie; hier, wo wir die hochmoderne musikalische Dichtungsform in ihrer bislang höchsten Vollendung vor uns sehen, greifen wir darauf zurück. Die Gestalt, unter welcher Franz Liszt die sinfonische Dichtung einführte, behält Saint-Saëns für seine Werke nicht bei. Wohl sind sie auch ihm Versuch, einen dichterischen Inhalt in sinfonischer Weise darzustellen, nicht aber hält es der französische Komponist für nothwendig, den sinfonischen Inhalt nur in der streng gegliederten Sinfonie-Form entsprechenden Ausdruck zu geben. Er wählt vielmehr die freie, willkürliche Form und schafft so ein Ganzes, das man treffender mit dem Ausdrucke „Orchester-Fantasie“, als dem etwas anspruchsvollen Namen „sinfonische Dichtung“ belegen sollte. Wir haben auch gelegentlich der Besprechung Liszt's unsere Stellung zu dieser Abart der Sinfonie gekennzeichnet; einige scharfe Gegenschriften konnten uns bis jetzt nicht zu der Ansicht bekehren, daß die Sinfonie der sinfonischen Dichtung unterstehe. Die letztere erscheint uns vielmehr, je weiter sie sich ausbildet und festen Fuß gewinnt, keinerlei Ersatz für die erstere zu bieten. Hinter ihrem Titel birgt sich nicht selten die Unfähigkeit zur großen Tondichtung der Sinfonie, — oder auch ein gewisses Phlegma; in den wenigsten Fällen bedingt die Kürze des auszudrückenden Gedankens diese Form, welche mit Unrecht durch ihren Namen auf die hehre Abstammung hinweist.

Ein Orchesterwerk Saint-Saëns, das sich in Form und dramatischem Aufbau an seine „Poèmes symphoniques“ eng anlehnt, ist op. 34 „Marche héroïque“ (für großes Orchester). Das Tonstück, das ebenfalls den Weg durch fast alle größeren Konzert-Säle genommen hat, ist neuerdings durch die Monstre-Aufführung in der

Pariser Welt-Ausstellung (1889) zu Ehren der Anwesenheit des Präsidenten Carnot wieder stark in Mode gekommen. Dieser Reklame bedurfte es nicht, um das Werk auf den Programms zu erhalten. Neben allen Vorzügen der Instrumentation zeigt es unverkennbar einen genialen Anflug und ist ebensowenig von bizarren, als grotesken Gedanken frei.

Von den übrigen renommirtesten Orchester-Kompositionen unseres Meisters führen wir die reizende Orchester-Suite op. 49 an, bestehend aus: Prélude, Sarabande, Gavotte, Romance et Finale; ferner: op. 59 „König Harald Halfagar", Ballade für großes Orchester; op. 60 „Suite Algérienne" (daraus vor Allen: „Rêverie du Soir"); op. 63 „Une Nuit à Lisbonne", Barkarole für großes Orchester; op. 64 „La Jota aragonese"; op. 69 „Hymne à Victor Hugo" und op. 77 Polonaise für großes Orchester.

Was die Kammermusik-Sachen Saint-Saëns anlangt, so geht es ihm hierin, wie dem genialen norwegischen Komponisten Edvard Grieg; er findet nicht die richtigen Töne. Den Werken fehlt das Abgerundete, die absolut nothwendige Unmittelbarkeit der Eingebung. Seine Trios und Quartette (wir erwähnen als verbreitetste sein zweites Trio in F-dur, op. 18 und das G-moll-Quartett op. 41) tragen jene an das Treibhaus erinnernde Unnatürlichkeit zur Schau. Man merkt es ihrem Schöpfer an, daß er möglichst geistreich hat schreiben wollen; diese deutliche Absicht aber verstimmt. Die in unserer Zeit zur Mode gewordene Manie, sich auf jedem Gebiete der Tonkunst zu versuchen, hat sich auch auf Saint-Saëns übertragen, und hier, wie bei manchem Leidensgenossen, gerächt. Universal-Genie's nach Beethovens, Mozarts und Haydns unvergänglichem Vorbilde existiren nur einmal in der Musik-Geschichte eben in den Originalen. Es ist ein Anderes, eine Sinfonie, ein Anderes, ein Konzertstück, wieder ein Anderes, ein Quartett zu schreiben. — Neben dem großen und mit manchen musikalischen Schönheiten durchsetzten Septuor (op. 65) für Trompete, 2 Violinen, Viola, Cello, Kontrabaß und Pianoforte besitzen wir noch ein Jugend-Opus (op. 14) von Saint-Saëns, das der Erwähnung werth ist, ein Quartett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Cello.

Reich hat unser Meister die Konzert-Literatur bedacht, reich und — gut. Man weiß, daß wir der hohlen Phrase abhold sind; man

weiß, daß wir nirgends loben, wo wir nicht die volle Ueberzeugung in der Brust tragen, daß dieses Lob angebracht sei. Nichts ist uns verhaßter, als jene kurzen Essays, in welchen manche Musik- oder belletristischen Zeitschriften unter Beifügung eines „wohlgelungenen Portraits" irgend einen Komponisten lobhudeln und mit der verständnißlosen Phrase ihren Lesern zu imponiren suchen. Die Kritik will vor Allem Wahrheit. Zur Wahrheit gehört Muth, Kenntniß und jene Ueberzeugungstreue, welche nicht um ein Haar breit zurückweicht. Diese Grundsätze haben uns von jeher beseelt, sie dienen uns auch in der vorliegenden Besprechung als Leiter. — Wir sagten, daß die Konzert-Literatur der Saint-Saëns'schen Muse gut sei, sogar vortrefflich. Die fünf Klavierkonzerte unseres Meisters schließen sich den besten Mustern an. Dafür bürgt schon ihre Popularität. Ein beethovenartiger Titanismus herrscht in ihnen vor. Nicht ein Ton ist unedel, die Technik eine klaviermäßige, wenngleich sehr schwere. Die gespieltesten Klavierkonzerte sind op. 22 Nr. 2 in G-moll und op. 29 Nr. 3 in B-dur. — Von den übrigen Werken für Pianoforte nennen wir als beste: op. 21 Mazurka; op. 23 Gavotte en Ut mineur; op. 35 Variations sur un thême de Beethoven pour 2 Pianos (diese Variationen sind namentlich als vorzüglich hervorzuheben; der greise Liszt hat dieselben noch in seinen letzten Lebensjahren mit Vorliebe zum Vortrage in Privat-Zirkeln gewählt); op. 52 Six études; op. 56 Menuet et Valse; op. 70 Allegro appassionato; op. 72 Album (Prélude, Carillon, Toccata, Valse, Chanson Napolitaine, Finale); op. 73 Rapsodie d'Auvergne; op. 76 „Wedding Cake", Caprice Valse p. Piano avec accompagnement d'instruments à cordes, sowie aus der jugendlichen Schaffens-Periode noch 6 Bagatellen (Paris, Richault) und Transcriptionen nach Johann Sebastian Bach, 1. und 2. Serie (Winterthur, Biedermann). Weiter sind zu erwähnen: op. 7. Trois Rapsodies sur des Cantiques Bretons pour Orgue, sowie zwei Stücke für das Harmonium und sechs Duos für Harmonium und Klavier (Paris, Girod). — Die Violine und das Cello hat Saint-Saëns besonders reich bedacht. Wir begnügen uns mit den Aufzeichnungen, nur kurz erwähnend, daß diese Kompositionen deshalb weniger gespielt werden, weil sie undankbar und der speziellen Konzert-Technik des Solo-Instruments schlecht

angepaßt sind: op. 16 Suite für Cello und Pianoforte; op. 20 Konzertstück in C-dur für Violine und Orchester; op. 27 Romanze für Violine, Pianoforte und Harmonium; op. 28 Introduction et Rondo capriccioso für Violine und Pianoforte; op. 32 Sonate für Cello und Pianoforte in C-moll; op. 33 Konzert für Cello und Orchester in A-moll; op. 36 Romanze für Cello (auch Horn) und Orchester; op. 37 Romanze für Violine und Orchester; op. 38 Berceuse für Violine und Pianoforte; op. 43 Allegro appassionato für Cello und Pianoforte; op. 48 Romanze für Violine und Orchester; op. 51 Romanze für Cello und Orchester; op. 58 Violinkonzert in C-dur; op. 61 Violinkonzert in H-moll; op. 62 Konzertstück für Violine und Orchester; op. 75 Sonate für Violine und Pianoforte; op. 83 „Havanaise" für Violine und Pianoforte. — Bekannt ist das Jugendwerk op. 6, eine Tarantelle für Flöte und Klarinette mit Orchester, die Saint-Saëns bei Richault in Paris herausgab; als nettes Salonstückchen verzeichnen wir noch die „Caprice über Dänische und Russische Melodien" (op. 79) für Flöte, Oboe, Klarinette und Pianoforte. — Von seinen Liedern eignen sich die zwei Gesänge: „Zur Nacht" — und: „Trost im Leid" zum Vortrag. Die bei Richault verlegten „Romanzen und Gesänge" entstammen einer frühen Schaffens-Periode und sind ohne größere Bedeutung. — — —

Die Musik-Zeitungen der letzten Tage sprachen viel von einer neuen großen Oper: „Ascanio", welche Saint-Saëns beendet hat. So schrieb man unter dem 23. Februar 1890 aus Paris: „Als Datum der ersten Aufführung von Saint-Saëns „Ascanio" in der Großen Oper wird von einigen Seiten der 14. März genannt. Der Komponist soll, wie es heißt, nicht gesonnen sein, vor dieser ersten Aufführung hierher zurückzukehren. Gegenwärtig weilt er auf Teneriffa, und zwar bereits seit Dezember. Daß ihn Einige in Saint-Germain, wo er sich verborgen halten soll, gesehen haben wollen, ist allem Vermuthen nach eine Illusion." — Wir geben diese Mittheilung als Ergänzungen zu den Lebensdaten und Publikationen des genialen Meisters wieder, lebhaft bedauernd, daß uns der Abschluß unseres Buches an einer eingehenden Kritik des neuesten Kindes der Saint-Saëns'schen Muse verhindert.

Der Oper liegt eine Episode aus dem Aufenthalte Benvenuto Cellini's am Hofe Franz I. zu Grunde. Obwohl formvollendet, errang dieselbe bei ihrer Première (22. März) an der Großen Oper nach einem Telegramm des „Berl. Tageblatts" nur einen Achtungserfolg. Dieser Drahtmeldung fügt die genannte Zeitung noch folgende Sensations-Nachricht hinzu: „Saint-Saëns ist seit einiger Zeit verschollen; er soll, nach einer Meldung des „Petit Journal", gestern in Ville d'Avray irrsinnig gestorben sein." — Dieser Botschaft tritt die „Post" entgegen, indem sie sich durch ihren Pariser Korrespondenten folgende Richtigstellung bringen läßt: „Saint-Saëns ist, entgegen den planmäßigen Sensations-Gerüchten weder sequestrirt, noch wahnsinnig, noch todt, sondern hat im November via Cadix-Teneriffa eine große Erholungsreise, angeblich nach Java und Hinterindien, angetreten." —

Die „Berliner Börsen-Zeitung" berührt bei der Erwähnung der vorstehend verzeichneten Gerüchte die Privat-Verhältnisse unseres Tondichters und schildert in anschaulicher Weise die Stimmung in Paris bei Aufführung des „Ascanio". Es heißt dort: „Während der Proben des „Ascanio" in der Großen Oper wurde die beharrliche Abwesenheit Saint-Saëns von seinen Freunden und der Direktion der Oper mit wachsendem Erstaunen bemerkt; aber man glaubte ungeachtet der sonderbarsten Gerüchte noch immer, der Meister werde sich zur ersten Aufführung einfinden. Kein Saint-Saëns erschien jedoch, kein Wink, kein Zeichen, und nun wucherten alle Gerüchte üppiger als zuvor empor. Nach den einen wäre er in aller Stille in einer Irrenanstalt untergebracht worden, weil die Leute, die ihn zuletzt gesehen, einmüthig versicherten, sie hätten eine bedenkliche Erschlaffung seiner Geistes-Fähigkeiten wahrgenommen. Nach den anderen hielte er sich in der Nähe von Paris verborgen, um ganz einem exzentrischen Liebes-Verhältniß zu leben, und endlich hieß es, eigennützige Freunde hielten ihn gefangen, in der Absicht, von dem Gemüthskranken ein Testament zu ihren Gunsten zu erzwingen. Dieser letzteren Auffassung huldigt eine Verwandte des Tondichters, Mlle. Jeanson, welche seine rechtmäßige Erbin wäre und überdies solche Ansprüche geltend zu machen hätte, die ihn als Erben einer gemeinschaftlichen Verwandten in ein schiefes Licht stellen. Saint-Saëns wurde nämlich vor Jahren als der einzige Erbe einer Mme. Delettre, Cousine seiner verstorbenen

Mutter, anerkannt, welche Frau Delettre die Eigenthümerin der Insel Caprera gewesen war und dafür von der Italienischen Regierung vier Millionen erhalten hatte. Später stellte es sich heraus, daß nähere Verwandte der Frau Delettre, nämlich Großneffen, in Passy lebten; aber diese wollten es, wie es scheint, nicht auf einen Prozeß ankommen lassen. So blieb Saint-Saëns im Besitze der ererbten Millionen, oder vielmehr es stand ihm frei, dieselben nach Belieben auszugeben, und so soll er denn auch zwei Drittel derselben verklopft haben. Frl. Augustine Jeanson war aber zäher, als ihre übrigen Verwandten. Sie ließ sich voriges Jahr von Saint-Saëns als Erbin anerkennen und scheint nun nicht gewillt, die Beute fahren zu lassen. Da alle Nachforschungen in den letzten Wochen fruchtlos blieben, hat sie sich einem Anwalte anvertraut, der Auftrag hat, den Komponisten lebendig oder todt zu finden und gegen seine Kerkermeister oder seine Leiche sich aller Rechtsmittel zu bedienen. Daß die Angelegenheit in Paris mit größter Spannung verfolgt wird, braucht kaum hinzugefügt zu werden." — In einem späteren Berichte fährt dasselbe Organ also fort: „Louis Gallet, der Librettist und Administrator des Hospitals Lariboisière, theilt dem „Figaro" mit, sein Freund wäre in der That seit dem 8. Oktober v. J. verschollen. Damals erhielt er aus Marseille einen Brief, den Saint-Saëns mit den Worten schloß: „Wie Sie wissen, reise ich nach Magala. Ich werde Ihnen meine Reise-Eindrücke schicken." Diese trafen aus Barcelona, Magala, dann aus Cadix ein und ihnen waren Winke über Proben des „Ascanio" beigefügt. Daß die Oper nicht, wie er zuerst gehofft hatte, während der Ausstellung aufgeführt wurde, habe den Komponisten herben Verdruß bereitet und jetzt wollte er nichts mehr von den Einzelheiten wissen. Auch fühlte er das Bedürfniß, „der Wärme nachzureisen, wohin es auch sei." Der letzte Brief war aus Cadix, 30. November, datirt. Durch das nun folgende Schweigen beunruhigt, wandte sich Gallet an den französischen General-Konsul jener Stadt und erfuhr von diesem, Saint-Saëns habe sich nach Teneriffa eingeschifft, nicht unter seinem Namen, sondern unter einem angenommenen, den der Librettist kennt, aber nicht veröffentlichen darf. Saint-Saëns hatte 10000 Franken auf die Reise mitgenommen und alle Anstalten getroffen, um die regelmäßige Verwaltung seiner Einkünfte, sowie die Bezahlung seiner Hausmiethe und die Ausrichtung kleiner Monats-

gelder an verschiedene Bedürftige zu sichern. Von Geistesstörung will Gallet an seinem Freunde nichts bemerkt haben, wohl aber eine allgemeine Ermattung, ein ungeheures Bedürfniß nach Ruhe und Erholung, nach Sonne und vielleicht nach dem Zauber des äußersten Ostens, für den er von jeher empfänglich war und der ihn während der Ausstellung ganz umfing. Er ging täglich nach dem Japanesischen Kampon, war entzückt von den zierlichen gelben Tänzerinnen und Gallet hält es nicht für unmöglich, daß er ihnen nach ihren geheimnißvollen Inseln gefolgt wäre . . . Der Vertreter des Frl. Jeanson hat angesichts des Umstandes, daß Herr Saint-Saëns noch mehrere sehr nahe Verwandte besitzt, auf alle weiteren Schritte verzichtet. Der Minister des Aeußeren hat die französischen Konsuln in Teneriffa und Madeira um Auskunft über den Verschwundenen ersucht." —

Unterdessen stellten die Zeitungen bereits definitiv fest, daß Saint-Saëns zur Erholung in Mailand weilt.

Diese kurze Besprechung, die leider unter dem Drucke einer räumlichen Einschränkung steht, wird trotzdem bewiesen haben, daß wir in Saint-Saëns ein musikalisches Genie ersten Ranges vor uns haben. Er hält sich zur Schule der modernen Romantik und hat darum einen größeren Anspruch auf dauernde Würdigung, als Gounod. Seine Kompositionen sind getragen von einem hohen Idealismus und verrathen neben der umfassendsten Kenntniß auf allen theoretischen Gebieten einen geistreichen Denker. Das Alltägliche und Banale ist nicht seine Sache. Wohl dem Künstler, der in jenen einsamen Regionen thront, die Wenigen sich öffnen, umstrahlt von der Sonne des Ideals! — Den nicht niedere Bande an die Alltagswelt ketten, dem Noth und Leid nicht die Schwingen beschnitten haben, die ihn emportragen sollen über das Gemeine! — Der Dichter ist an der Grenze seines Schaffens angekommen; er kann mit seltenem Stolze auf die durchmessenen Jahre seiner künstlerischen Thätigkeit zurückblicken. Mag er den Rest seines Lebens dazu benutzen, jene kleinlichen Konflikte zu beseitigen, durch welche ihn sein französischer Dünkel und sein Mangel an Taktgefühl in dem Lande unmöglich gemacht haben, das am Ersten dazu berufen ist, seine künstlerischen Erzeugnisse abzuurtheilen und zu pflegen! —

Nachtrag.

Wir hatten uns behufs Vervollständigung unserer Notizen an Herrn Saint-Saëns mit einigen Bitten nach Paris gewendet; die Antwort trifft erst jetzt, nachdem das Manuskript bereits dem Verleger eingehändigt worden ist, ein, wir fügen Sie daher als Nachtrag an:

„Paris, 10. Mars 1890.

Monsieur!

En absence de Mr. C. Saint-Saëns nous vous envoyons les renseignements, que vous demandez.

Nous vous envoyons en même temps un catalogue complet des oeuvres de ce compositeur publiées par notre maison, vous y trouverez la liste complête des transcriptions, morceaux de chants, musique réligieuse, opéras, qui ne portent pas de V^os^ d'oeuvres (?).

Veuillez agréez, Monsieur, nos salutations empressées

Durand & Schoenewerk.[3])

Als „dates à signaler dépuis 1881" im Leben Saint-Saëns' geben uns die Herren an:

1881. 19. Février: Entrée à l'Institut.
1883. Mars: 1ère représentation „Henry VIII."
1884. Juillet: Officier de la Légion d'honneur.
1886. Janvier: Tournée en Allemagne.
Mai: 1ère exécution à Londres par la Société philharmonique de la 3ème Symphonie op. 78.

---

3) „Geehrter Herr! Da Herr C. Saint-Saëns verreist ist, erlauben wir uns Ihnen die Beantwortung der gestellten Fragen zu übermitteln. — Zugleich mit diesem Briefe senden wir Ihnen ein Verzeichniß der gesammten Werke des Komponisten, soweit sie in unserem Verlage erschienen sind. Sie werden in demselben auch eine vollständige Aufzählung aller Transcriptionen, Lieder, religiösen Kompositionen und Opern finden, die Ihrer Zusammenstellung noch fehlen. — Genehmigen Sie, geehrter Herr, den Ausdruck unserer völligen Ergebenheit.

Durand & Schönewerk."

1887. Janvier: 1ère exécution de la 3ème Symphonie op. 78 au Conservatoire de Paris.

Mars: 1ère représentation „Proserpine.“ 4)

Wir lassen nunmehr das Verzeichniß der sämmtlichen Kompositionen Saint-Saëns folgen, deren fast alleinige Eigenthümer für alle Länder Durand & Schoenewerk, Paris, 4 Place de la Madeleine, sind:

op. 1. Méditation, Prière et Barcarolle pour harmonium.
op. 2. 1ère Symphonie en mi bémol.
op. 3. Six Bagatelles pour le Piano.
op. 4. Messe solenelle à 4 voix avec accomp. d'Orchestre.
op. 5. Tantum ergo en mi bémol pour Choeur avec Orgue où Piano.
op. 6. Tarantelle pour Flûte et Clarinette avec Orchestre.
op. 7. 3 Rapsodies sur des Cantiques Bretons (p. Orgue, Piano à 4 m. où Harm.)
op. 8. Six duos pour Harmonium où Piano.
op. 9. Bénédiction nuptiale pour grande Orgue (Piano à 4 m.).
op. 10. Scène d'„Horace“ de Corneille, pour Soprano et Baryton avec Orchestre.
op. 11. Duettino pour Piano à 4 mains.
op. 12. Oratorio de Noël pour Soli, Chœurs et Orchestre.
op. 13. Elévation où Communion pour grande Orgue.
op. 14. Quintetto pour Piano, 2 Viol., Alto et Vclle.
op. 15. Sérénade pour Piano, Orgue, Violon et Alto (où Vclle.).
op. 16. Suite pour Violoncelle et Piano.
op. 17. 1èr Concerto pour Piano avec Orchestre en ré.
op. 18. Trio (F-dur) No. 2.
op. 19. Les Noces de Promethée, Cantate pour Soli, Chœurs et Orchestre.
op. 20. 1èr Concerto pour Violon avec Orchestre (C-dur).
op. 21. 1ère Mazurka en sol mineur pour Piano.
op. 22. 2o Concerto pour Piano avec Orchestre en sol mineur.
op. 23. Gavotte pour Piano en ut mineur.
op. 24. 2e Mazurka en sol mineur pour Piano.
op 25. „Occident et Orient“, marche pour music militaire.
op. 26. Six Mélodies Persanes, Chant ut Piano.
op. 27. Romance pour Piano, Orgue et Violon.
op. 28. Introduction et Rondo capriccioso pour Violon et Orchestre (Piano).

---

4) Am 19. Februar 1881 Eintritt in das Institut (Mitgliedschaft der Pariser Akademie der Künste). — Im 3. März 1883 erste Aufführung der Oper „Henry VIII.“ — Im Juli 1884 Ernennung des Meisters zum Offizier der Ehrenlegion. — Im Jahre 1886 Konzertreisen durch Deutschland; im Mai desselben Jahres erste Aufführung der dritten Sinfonie (op. 78) durch die Philharmonische Gesellschaft in London. — Im Jahre 1887 erste Aufführung derselben Sinfonie (op. 78) am Pariser Konservatorium; im März desselben Jahres erste Aufführung der „Proserpina.“

op. 29. 3e Concerto pour Piano avec Orchestre en mi bémol.
op. 30. „La Princesse Jaune“, Opéra-comique en un acte, poème de Louis Gallet.
op. 31. „Le Rouet d'Omphale“, Poème Symphonique.
op. 32. Sonate pour Piano et Violoncelle.
op. 33. Concerto pour Violoncelle avec Orchestre en la mineur.
op. 34. Marche héroïque p. gr. Orchestre.
op. 35. Variations sur un Thème de Beethoven pour 2 Pianos.
op. 36. Romance pour Cor où Violoncelle et Piano (Orchestre).
op. 37. Romance pour Flûte où Violon et Piano (Orchestre) en ré bémol.
op. 38. Berceuse pour Piano et Violon en si bémol.
op. 39. „Phaéton“, Poème Symphonique.
op.*40. „Danse macabre“, Poème Symphonique.
op. 41. Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Vclle en si bémol.
op. 42. Psaume XVIIIe, „Coeli enarrant“, p. Soli, Choeurs et Orchestre.
op. 43. Allegro appassionato pour Vclle et Piano (Orchestre).
op. 44. 4e Concerto pour Piano et Orchestre en ut mineur.
op. 45. „Le Déluge“, Poème biblique pour Soli, Choeur et Orchestre.
op. 46. „Les Soldats de Gédéon“, double chœur à 4 voix d'hommes.
op. 47. „Samson et Dalila“. Opera en 3 actes. Poème de M. Ferdinand Lemaire.
op. 48. Romance pour Violon et Piano (Orchestre) en ut.
op. 49. Suite pour Orchestre: Prélude, Sarabande, Gavotte, Romance et Finale.
op. 50. „La jeunesse d'Hercule“, Poème Symphonique.
op. 51. Romance pour Violoncelle et Piano en ré.
op. 52. Six Études pour Piano, en récueil: 1. Prélude, Exercice journalies. — 2. Pour l'Indépendance des doigts. — 3. Prélude et Fugue en fa mineur. — 4. Étude et rythme. — 5. Prélude et Fugue en la. — 6. En forme de Valse.
op. 53. Deux Chœurs de Vict. Hugo: 1. Chanson de Grand-Père. — 2. Chanson d'Ancêtre.
op. 54. Messe de Requiem pour Soli, Chœur et Orchestre.
op. 55. 2e Symphonie en la mineur.
op. 56. Menuet et Valse pour Piano.
op. 57. „La Lyre et la Harpe“, ode de V. Hugo, p. Soli, Chœur et Orchestre.
op. 58. 2e Concerto pour Violon et Orchestre en ut majeur.
op. 59. „König Harald Halfagar“, Ballade pour gr. Orchestre.
op. 60. Suite Algérienne p. Orchestre: Prélude, Rapsodie mauresque, Rêverie du soir, Marche militaire française.
op. 61. 3e Concerto pour Violon et Orchestre en si mineur.
op. 62. Morceau de Concert pour Violon et Orchestre (Piano).
op. 63. „Une Nuit à Lisbonne“, Barcarolle pour Orchestre.
op. 64. „La Jota aragonese“ pour Orchestre.
op. 65. Septuor pour Trompette, deux Violons, Alto, Violoncelle, Contrebasse et Piano
op. 66. 3e Mazurka pour Piano en si mineur.
op. 67. Romance pour Cor, transcription de la Suite op. 16 pour Piano et Vclle.

op. 68. Deux Chœurs avec accompagnement de Piano: 1. Calme des Nuits. — 2. Les Fleurs et les Arbres.
op. 69. Hymne à Victor Hugo pour Orchestre.
op. 70. Allegro appassionato pour Piano (Concours du Conservatoire).
op. 71. Deux Chœurs sans accompagnement: 1 Les Marins de Kermor. — 2. Les Titans.
op. 72. Album: Six morceaux pour Piano en un récueil: 1. Prélude. — 2. Carillon. — 3. Toccata. — 4. Valse. — 5. Chanson Napolitaine. — 6. Finale.
op. 73. Rapsodie d'Auvergne pour Orchestre (Piano).
op. 74. Saltarelle, Chœur à voix égales.
op. 75. Sonate pour Piano et Violon en ré mineur.
op. 76. „Wedding-Cake", Caprice-Valse pour Piano et instruments à cordes
op. 77. Polonaise pour 2 Pianos à 4 mains.
op. 78. 3e Symphonie en ut mineur.
op. 79. Caprice sur des Airs Danois et Russes pour Flûte, Hautbois, Clarinette et Piano.
op. 80. Souvenir d'Italie pour Piano.
op. 81. Feuillet d'Album pour Piano à 4 mains.
op. 82. La Fiancée du Timbalier, Ballade de V. Hugo, pour Orchestre.
op. 83. „Havanaise" pour Violon et Orchestre (Piano).
op. 84. „Les Guerriers", Chœur à 4 voix d'hommes sans accompagnement.
op. 85. „Les Cloches du Soir" pour Piano.

„Proserpine", Drama lyrique en 4 actes (d'après August Vacquerie), poème de Louis Gallet.

(Die anderen Opern sind bereits genannt.)

Musique de Chant

Vingt Mélodies et Duos.

1. **Rêverie.** Mélodie. *V. Hugo.*
2. **La Feuille de Peuplier.** Mélodie . . *Mme. A. Tastu.*
3. **Le Sommeil des Fleurs.** Mélodie . . *G. de Penmarch.*
4. **Plainte.** Mélodie *Mme. A. Tastu.*
5. **Pastorale.** Duettino *Destouches.*
6. **Le Lever de la Lune.** Mélodie . . . . . *Ossian.*
7. **L'Attente.** Mélodie *V. Hugo.*
8. **Viens.** Duettino . —
9. **Le Pas d'Armes du Roi Jean.** Ballade —
10. **Soirée en Mer.** Mélodie —
11. **Extase.** Mélodie —
12. **La Cloche.** Mélodie *V. Hugo.*
13. **La Mort d'Ophélie.** Ballade . . . . *E. Legouvé.*
14. **Souvenances.** Mélodie *Lemaire.*
15. **Clair de Lune.** Mélodie *Mendès.*
16. **L'Enlèvement.** Melodie *V. Hugo.*
17. **Le Matin.** Mélodie —
18. **Le Soir descend sur la Colline.** Barcarolle à 2 voix . —
19. **Tristesse.** Sonnet *Lemaire.*
20. **Vogue, Vogue la Galère.** Barcarolle avec Harmonium *ad libitum* . *Jean Aicard.*

Mélodies Persanes.

Poésies d'Armand Renaud.

1 La Brise. 2. La Splendeur vide. 3. La Solitaire. 4. Sabre en main. 5 Au Cimetière. 6. Tournoiement.

Mélodies et Duos séparés.

Alla riva del Tebro, Madrigal. Paroles italiennes.
L'Attente. Mélodie. No. 1. S. ou Tr.
— No. 2 Mo-S. ou Bn.
Au Cimetière. Mélodie persane.
La Brise. Mélodie persane.
Canzonetta Toscana, paroles italiennes.
Chanson à boire du Vieux Temps. Mélodie.
Clair du Lune. Mélodie.
La Cloche. Mélodie. No. 1 en *ré b.* S. ou T.
— No 2 en *si*, C. ou B.
El Desdichado. Boléro, 2 voix égales. Par. franç. et esp.
Danse Macabre. Mélodie.
Dans les Coins bleus. Mélodie
Dans ton Coeur. Mélodie. No. 1, C ou B.
— No. 2, M-S. ou T.
L'Enlèvement. Mélodie. No. 1. S. ou T.
— No. 2. M-S. ou B.
Etoile du Matin. Mélodie.
Extase. Mélodie. No 1, C. ou B.
— No. 2, S. ou T.
La Feuille de Peuplier. Mélodie.
La Lever de la Lune. Mélodie.
La Madonna col Bambino, Paroles italiennes.
Le Matin. Mélodie.
La Mort d'Ophèlie. Ballade.
Le Pas d'Armes du roi Jean, Ballade.
— No. 1. Pour Baryton.
— No. 2. Pour Basse.
— No. 3. Pour Ténor.
Pastorale. Duettino No. 1. Soprano et Baryton.
— No. 2. 2 voix égales.
Plainte. Mélodie.
Rêverie. Mélodie.
Sabre en main. Mélodie persane.
Le Soir descend sur la Colline. Barcarolle à 2 voix.
Soirée en Mer. Mélodie.
La Solitaire. Mélodie persane.
Sommeil des Fleurs. Mélodie.
Souvenances. Mélodie.
La Splendeur vide. Mélodie persane.
Tournoiement. Mélodie persane.
Tristesse. Sonnet.
Une Flûte invisible. Mélodie avec Flûte obligée.
Viens. Duettino.
Vogue, vogue la Galère. Barcarolle avec Harmonium (*ad lib.*).

Chœurs.

Calme des Nuits. 4 voix. S. C T. B., avec accompagnement de Piano, *ad libitum.* Partition.
Chanson d'Ancêtre. Baryton, solo et chœur d'hommes, avec accompagnement de Piano. Partition.
Parties de chœur.
— d'orchestre.
Chanson de Grand-Père. 2 voix de femmes, avec accompagnement de Piano. Partition.
Parties de chœur.
Parties d'orchestre.
Les Fleurs et les Arbres. 4 voix S. C. T. B., avec accompagnement de Piano, *ad libitum.* Partition.
Les Marins de Kermor. 4 voix d'hommes, sans accompagnement. Partition.
Chaque partie de voix.
Saltarelle. Chœur à 4 voix d'hommes sans acct. Partition. Chaque partie de chœur.
Sérénade d'Hiver. 4 voix d'hommes, sans accompagnement. Partition.
Chaque partie de voix.
Les Soldats de Gédéon. Double chœur, 4 voix d'hommes sans accompagnement. Partition.
Parties de chœur en français ou en allemand.
Les Titans. 4 voix d'hommes, sans acct. Partition.
Chaque partie de voix.

Musique religieuse.

Vingt Motets.

1. **O Salutaris**, en *mi bém.* majeur.
2. **O Salutaris**, en *la* majeur.
3. **Ave Maria**, en *fa* majeur.
4. **Ave Maria**, en *si bém.* majeur.
5. **Ave Maria**, en *la* majeur.
6. **Inviolata**, en *ré* majeur.
7. **Deus Abraham**, en *fa* majeur.
8. **O Salutaris**, en *mi* majeur.
9. **Ave Verum**, en *si* mineur à 2 voix égales.
10. **Ave Maria**, en *la* majeur à 2 voix égales.
11. **Sub tuum**, en *fa* mineur à 2 voix égales.
12. **Benedictus**, en *la* min. Duo pour sopr. et bar.
13. **O Salutaris**, en *si bém.* Trio pour sop., contr. et bar.
14. **O Salutaris**, en *la bém.* Trio pour sopr., contr. et bar.
15. **Tantum ergo**, en *mi bém.* à 3 voix égales et chœur *ad lib.*
16. **Ave Verum**, en *ré*, Quatuor pour 2 sopr. et 2 contr. (ou chœur).
17. **Ave Verum**, en *mi bém.* Quatuor p. sopr., contr., tén. et basse.
18. **Tantum ergo**, en *mi bém.* Chœur 2 sopr., 2 contr., 2 tén., 2 basses.
19. **Veni Creator**, en *ut* Chœur, 2 tén. et 2 basses.
20. **Tollite Hostias**, en *fa* Chœur, pour sopr., contr., tén. et basse.

Motets séparés.

Motets au Saint-Sacrement.

Ave verum, en *si* mineur, 2 voix égales.

Ave verum, en *ré*, quatuor, 2 sop. 2 cont.

Le même, avec accompagnement de Cor, obligé.

Ave verum, en *mi* bémol. Chœur, S. C. T. B.

O Salutaris, en *la*, solo de M-S. ou B.

O Salutaris, en *mi* bémol, solo de C. ou B.

Le même en *fa*, solo de M-S. ou B.

O Salutaris, en *mi* majeur, Duo, T. et B. ou S. et C.

O Salutaris, en *si* bémol, Trio, S. C. B.

O Salutaris, en *la* bémol, Trio, S. C. B.

Tantum ergo, en *mi* bémol, Trio, S. M-S. C.

Tantum ergo, en *mi* bémol, Chœur 2 S. 2 C. 2 T. 2 B.

Veni Creator, en *ut*, Chœur, 2 T., 2 B.

Motets à la Sainte Vierge.

Ave Maria, en *la* Solo de S. ou T.

Le même, en *sol.* Solo de M-S. ou B.

Ave Maria, en *mi.* Solo de M-S. ou B.

Ave Maria, en *sol.* Solo de M-S. ou B.

Le même, en *si* bémol. Solo de S. ou T.

Ave Maria, en la, Duo à deux voix égales.

Inviolata, en *ré.* Solo de C. ou B.

Le même en *fa.* Solo de M-S. ou B.

Sub tuum, en *fa* mineur, Duo, S. et C.

Motets divers.

Benedictus, Duo S. et B.

Deus Abraham, M-S. ou Bar.

Domine adjutor meus, M-S.

Pie Jesus. No. 1. Basse.

— No. 2. Tenor avec chœur *ad libitum.*

Charles François Gounod.

„Süß war die Melodie, bedeutungsvoll der Sinn.
Es war das Lied von einer Schäferin,
Die lange schon ein Feu'r, das keine Rast ihr gönnet,
Verbarg —, doch nun dem allgewalt'gen Drang
Nicht länger widersteht, und dem, der sie bezwang,
Erröthend ihre Pein und seinen Sieg bekennet.
Das Lied stand zwar im Buch; allein, so wie sie sang,
Singt keine, die nicht selbst in gleichen Flammen brennet.“ —

Wieland: „Oberon“.

Zu besonders großem Danke haben uns die Franzosen weder hinsichtlich ihrer literarischen, noch auch ihrer musikalischen Erzeugnisse verpflichtet. Die nationale Eigenart ihrer Denk- und Empfindungsweise hallt in den Schöpfungen ihrer Meister wieder; sie steht im Widerspruch mit deutschem Fühlen. Das sanguinische Temperament, jene nervöse Sensibilität, das Schwärmen in sinnlich-fantastischen Regionen und die Sucht nach dem Pikanten, — Prickelnden beherrscht auch jene Werke, die, wie im Spiegel das Bild des Hineinschauenden, die charakteristische Eigenthümlichkeit der ganzen Nation deutlich wiedergeben. — Da nun auf solche Weise dieser Volks-Typus durch seine fest gezogenen Schranken uns Deutschen nie Etwas liefern würde, das uns voll befriedigt, müssen wir die grundsätzliche Abneigung bannen und unter den hervorragenden Meistern Frankreichs diejenigen zu wählen versuchen, welche sich unseren deutschen Kunst-Anschauungen am Ehesten anschließen. Es wird uns dies um so leichter werden, weil nur Wenige auf das engere Wahl-Programm gelangen und weil wir Deutsche — Dank unserem nüchternen Urtheile und seiner Sachlich-

keit! — vor unseren westlichen Nachbarn vor Allem den Vorzug beanspruchen können, daß wir Politik und Kunstkritik überall ängstlich auseinanderzuhalten bemüht sind.

Von denjenigen Tondichtern, welche augenblicklich in Frankreich an der Spitze der musikalischen Bewegung stehen, sind Gounod und Saint-Saëns fraglos die bedeutendsten (von Gouvy sehen wir aus bestimmten Gründen ab!). Sie beide repräsentiren bei völlig individueller Verschiedenheit jene nationalen Hauptzüge, deren wir bereits Oben gedachten; Gounod vertritt die weiche, schwärmerische und melodiöse Richtung, ist also mehr Klassiker, während Saint-Saëns der modernen Romantik sich zugewendet hat und das Pikante, Prickelnde, jenen eigenartig reizvollen Ausdruck in Rhythmik und Melodik bevorzugt. — Dem letztgenannten Tondichter, den wir rückhaltlos als den bedeutenderen bezeichnen, haben wir eine gesonderte Studie gewidmet; wir wenden uns daher sofort Gounod zu und wollen es versuchen, die biographischen Notizen dieses Essays mit den kritischen über die Werke des Meisters zu vereinigen.

Charles François Gounod wurde am 17. Juni 1818 in Paris geboren. Seine außergewöhnliche musikalische Befähigung, die bereits in früher Jugend zu Tage trat und nicht nur durch Schmeichler und zärtliche Tanten, sondern durch wirklich kompetente Größen bestätigt wurde, veranlaßte ihn, sich der Tonkunst zu widmen und zu diesem Zwecke nach erreichtem, statutarisch verlangtem Alter auf das Pariser Konservatorium überzusiedeln. Selbstredend ging diesem Schritte ein längerer Zeitraum des Privat-Unterrichts voraus. — Auf dem durch Cherubini und Berlioz hinlänglich bekannten, weltberühmten Institute traten ihm Zimmermann als Lehrer im Klavierspiel, Halévy, Le Sueur und Reicha als Lehrer im Tonsatz, Ferd. Paër als treuer Rathgeber in praktischen Fragen entgegen. Vor Allem scheint Gounod mit Zimmermann in nähere, — in freundschaftliche Beziehungen getreten zu sein; denn wir wissen aus dem Jahre 1847, daß sich Gounod mit einer Tochter dieses seines Lehrers verheirathete.

Bereits 1837 mit dem zweiten Preise belohnt, gelang es ihm im Jahre 1839 mit der Kantate „Fernand“ den ersten sog. Römischen Kompositions-Preis zu erringen, der es ihm ermöglichte, eine Studien- und Ausbildungsreise nach Italien vorzunehmen. Zunächst fesselte ihn Rom. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir dieses

Interesse für die italienische Hauptstadt in der ausgesprochenen Neigung Gounods für die Kirchenmusik suchen, die hier in unmittelbarer Nähe des Stuhles Petri, in der Metropole der klassischen katholischen Kirchenmusik reichliche Nahrung fand. Anfänglich hatte unser junger Komponist sein Domizil in der Villa Medici aufgeschlagen. Mit der wachsenden Begeisterung für den Katholizismus vertauschte er diesen Wohnsitz mit einem römischen Priester-Seminar, und nicht viel fehlte, so hätte er die Weihen genommen und sich ganz dem geistlichen Stande gewidmet. Was ihn daran hinderte, entzieht sich unserer Kenntniß. Vielleicht ist er sich noch im letzten Augenblicke darüber klar geworden, daß die Schwärmerei für den Ritus und die Musik der katholischen Kirche noch kein Talent zum Pfaffen bedinge. Jedenfalls sind dieser Zeitraum und die während desselben auf den Künstler einwirkenden Eindrücke maßgebend für seine nächste schöpferische Thätigkeit. Und das interessirt uns hier vornehmlich.

Als die von Paris aus subventionirten Studienjahre sich ihrem Ende zuneigten, begab sich Gounod noch auf einige Monate nach Wien und ließ hier (es war im Jahre 1843) von den während des römischen Aufenthalts entstandenen mannigfachen geistlichen Kompositionen ein Requiem und eine im Style Palestrina's geschriebene Vokalmesse aufführen.

Die nächsten sechs Jahre, in denen sich der Komponist in Paris aufhielt, sind ohne bemerkenswerthe Geschehnisse. Er hatte, seiner Neigung zur kirchlichen Richtung entsprechend, das Amt des Organisten und Kapellmeisters an der Kirche der Missions étrangères übernommen. Die Eindrücke, die er auf seinen Reisen empfangen, waren zu mannigfaltig, als daß er sie binnen Kurzem künstlerisch hätte verarbeiten und verwerthen können. Vor allen Dingen hatte Deutschland und seine Musik, in erster Reihe Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn-Bartholdy, einen unbeschreiblichen Eindruck auf ihn gemacht; bei seiner in sich gekehrten Natur bedurfte es geraumer Zeit, bis er sich über diese Vorgänge in seinem Innern und ihren Einfluß auf sein künftiges künstlerisches Wirken klar wurde. Und ohne Frage begegnen wir in den späteren Werken Gounods Zügen, welche die genannten, großen deutschen Vorbilder verrathen. Diese Ideale haben ihm aber nur genützt, — und das nicht nur in den Augen der Deutschen. Sie streifen seinen Tondichtungen jenen flatter-

haften Tand ab, mit welchem der Franzose gern zu bestechen sucht, und richteten sein Augenmerk auf den inneren Ausbau, auf den Kern.

Im Jahre 1849 ward in der Kirche St. Eustache zu Paris zum ersten Male eine große Hochamts-Messe Gounods aufgeführt. Mit ihr errang der Komponist seinen ersten eigentlichen Erfolg; seit jener Zeit datirt der Beginn seiner künstlerischen Bedeutung, seiner Größe. Kurze Zeit darauf wurden in London einige Kompositionen Gounod's zu Gehör gebracht und beifällig aufgenommen. Louis Viardot, der Mann der berühmten Sängerin Pauline Viardot-Garcia, widmete im Londoner „Athenäum" dem jungen Komponisten einen längeren Musikbericht, der mit außerordentlicher Begeisterung von den Werken desselben sprach und Gounod eine große Zukunft prognostizirte (wenigstens schreibt man das Essay allgemein der Autorschaft Viardots zu).

Am 16. April 1851 ging in der Pariser Großen Oper zum ersten Male Gounods: „Sappho" (Text von Em. Augier) in Szene und brachte dem Tondichter einen nennenswerthen Erfolg ein. Pauline Viardot-Garcia hatte durch ihren bedeutenden Einfluß bei der Intendantur der Großen Oper ihm die Pforten dieses Musentempels erschlossen. — Obwohl der Ruf der „Sappho" bis weit über die Grenzen Frankreichs drang und namentlich auch in Deutschland freudigen Wiederhall fand (Die „Rheinische Musik-Zeitung" [Bischof] brachte ein für Gounod verheißungsvolles Referat), so kann ihr Erfolg kein anhaltender genannt werden. Auch fehlte es Gounod keineswegs an gegnerischen Kritiken, und diese hoben nicht mit Unrecht hervor, daß der Komponist der „Sappho" die musikalisch-dramatischen Bühnen-Effekte noch nicht beherrsche, sowie durch Augier mit einem entsetzlich langweiligen Texte bedient sei (derselbe Vorwurf traf ihn später bei seiner Oper: „Faust et Marguerite"). Weiter tadelte man die Länge der Rezitative, die neuen musikalischen Formen, in denen sich Gounod ausgedrückt hatte. In letzterer Hinsicht theilt nun allerdings der Komponist das Schicksal manches seiner großen Glaubens-Genossen. Es ist naturgemäß und erklärlich, daß der Verkünder einer neuen Lehre von den zähen Anhängern des Althergebrachten angefeindet wird. Wir brauchen nicht an den großen, unsterblichen Bayreuther Meister zu denken, auch Mozart und Weber haben mit ähnlichen Vorurtheilen zu kämpfen gehabt. Sie aber werden bestehen

und ausgefochten werden, so lange es Streber giebt, welche die beschauliche Ruhe auf errungenem Besitze verabscheuen und ihrem Volke ein neues Ideal zu erschließen trachten. Möge die Kunst solcher Genies nie baar sein! —

Gounod war ein charakterfester Künstler. Die gegnerischen Anfeindungen konnten ihn weder beirren noch zu Konzessionen verleiten. Bereits im Juni 1852 erschien er im Théâtre français mit einem neuen Werke, den Chören zur Ponsard'schen Tragödie: „Ulysse“. Dieselben sind, ähnlich den „Antigone“-Chören Felix Mendelssohns, der antiken Lokalfärbung möglichst entsprechend komponirt (was dem Tondichter bei seiner Neigung für den Kirchenstyl nicht schwer fallen konnte) und sehr charakteristisch gehalten. Diesem Urtheile schließen sich selbst die Autoritäten der damaligen Zeit und Musikkenner an, welche in den Chören eine durch und durch gediegene Arbeit erblickten. Das beweist auch der Umstand, daß dieselben bis auf die Gegenwart in Konzertsälen zur Aufführung gelangen, während die Ponsard'sche Tragödie selbst längst verschollen ist.

Bis zu seinem „Faust“ hat Gounod noch mehrere Werke der Oeffentlichkeit übergeben, welche durch eine kurze Besprechung abgethan werden können. Im Jahre 1853 war die große fünfaktige Oper „Nonne sanglante“ fertig gestellt. Die Wiedergabe derselben in der Grande Opéra in Paris brachte geringe Anerkennung und keine Wiederholung. Eine Kantate, welche gelegentlich der Anwesenheit der Königin von England in Paris aufgeführt wurde, erwarb sich großen Beifall. Außer der Herausgabe und theilweise erfolgreichen Aufführung einiger Sinfonien (die jetzt fast verschollen sind), sowie anderer kleinerer Werke verzeichnen wir die Edition der komischen Oper: „Le médecin malgré lui.“ — Da man Gounod immer zum Vorwurf gemacht hatte, er bediene sich schlechter Textdichter, zog er einen einwandfreien Autor zu Rathe, — Molière. Die Oper, welche einige überaus graziöse Nummern aufweist, paßt jedoch in Rücksicht auf die derbe und an die Posse erinnernde drastische Komik der Handlung nicht zu Gounods Muse. 1858 im Théâtre lyrique, dem Hauptschauplatz von Gounods späteren Triumphen, aufgeführt, gefiel sie derartig, daß sie bis 1867 wiederholt und neueinstudirt wurde.

Unterdessen war Gounod Direktor der Pariser Normal-Gesangschule (Orphéon) geworden und hatte 1857 die Ernennung zum

Ritter der Ehrenlegion erhalten (später, im Jahre 1877, avancirte er zum Kommandeur der Ehrenlegion). Trotz des Mißkredits, in welchen der moderne Ordens- und Ritterschwindel in Frankreich derartige Auszeichnungen gebracht hat, muß bei Gounod diese Erhöhung als wohlverdienter Lohn für diejenigen Dienste angesehen werden, die er in künstlerischer Hinsicht seinem Vaterlande geleistet hat. —

Wir wenden uns demjenigen Werke unseres Tondichters zu, das seinen eigentlichen Ruhm begründete und weit, weit über die Grenzen seines engeren Vaterlandes trug, es ist seine fünfaktige Oper: „Faust et Marguerite", in Deutschland unter dem Namen „Margarethe" eingeführt; wir werden sie analog dem Namen ihres großen deutschen Vorbildes kurzweg „Faust" nennen. Durch diese Tondichtung sind Gounods gesammte bisherige Schöpfungen mit einem Schlage in Schatten gestellt, er ist der populärste Komponist der Neuzeit geworden. Für ihn selbst bedeutet der Erfolg noch mehr. Kurz vorher als Direktor des „Orphéon de Paris" in seiner Eigenschaft als Träger des Fortschritts im Chorgesang öffentlich belobt, entpuppte er sich mit seinem „Faust" als der berufenste Opern-Komponist. Kein Kritiker trug Bedenken, ihn an die Spitze der modernen Opern-Dichter zu stellen, ihn als Erben der älteren nationalen Meister zu bezeichnen. Das Théâtre lyrique, an welchem „Faust" am 19. März 1859 zum ersten Male aufgeführt wurde und das damals unter Carvalho's Direktion stand, datirt von diesem Tage seine Glanz-Epoche; Frau Miolan als Margarethe und Herr Michot als Faust begründeten mit der Oper ihren Ruf als gefeierte Künstler, — Gounod selbst seinen Weltruhm. Und doch sind die Erfolge des Werkes in Paris und in Frankreich überhaupt nichts gegen den Jubel, mit welchem man in Deutschland nach der Erst-Aufführung des „Faust" im Februar 1861 zu Darmstadt die Oper begrüßte. Jedermann weiß, daß Gounods: „Margarethe" ein Repertoirestück unserer Bühnen, selbst der kleinsten, geworden ist, daß jede neue Aufführung neuen Reiz ausübt, daß die süßen, sich einschmeichelnden Melodien überall Anklang finden und das dem Ernste huldigende deutsche Volk begeistern.

Wir müssen auf dieses Werk näher eingehen. Zunächst gilt eine kurze Besprechung dem Schlechten an der Oper, dem Texte, dessen Dichter J. Barbier und M. Carré sind. Wenn die Kritik sich gegen dieses Libretto mit aller Energie auflehnte und in ihm eine Ent-

weihung Goethe's sah, hat sie vollständig recht. Geißelte sie diese Schwäche auf's Schärfste, so kann nur derjenige etwas darin finden, der sein Vaterland und dessen Dichter so wenig liebt, daß er eine erbärmliche Entstellung des größten und erhabensten Werkes der Welt-Literatur mit stoischem Gleichmuthe geschehen läßt. Die Eigenmächtigkeit, mit welcher Barbier und Carré Goethe bearbeiteten, Handlungen willkürlich ausließen und einflickten, ganze dramatisch hochbedeutsame Expositionen umstießen und durch seichtes Machwerk ersetzten, ist unverzeihlich. Sie haben aus dem Goethe'schen „Faust" eine kurze Liebes-Affaire gemacht, die tiefen Sentenzen ausgemerzt und den mittelalterlichen Zauberflitter mit großer Geflissentlichkeit ausgenützt und in den Vordergrund gedrängt. Der erhabene Denker Faust ist zum ärgerlichen Greise erniedrigt, dessen ganzes Dichten und Trachten auf die Wiedererlangung der Jugend gerichtet ist, — damit er in derselben von Neuem das Leben genießen kann. Das Groteske und Pittoreske ist nach französischer Manier zur Sinnlichkeit, oft zur nackten Unsittlichkeit erniedrigt, kurz ein widerwärtiges Zerrbild, das die „leidenschaftliche teutonische Opposition" nicht oft genug auf's Unnachsichtigste angreifen konnte.

Anders gestaltet sich das Urtheil, wenn wir von der musikalischen Seite der Oper reden. Theilen wir auch nicht jene Ueberschwänglichkeit, mit welcher sentimentale und vor Allem jugendlich schwärmerische Seelen über das Werk urtheilen, so müssen wir doch neben den vielen Schwächen die großen Vorzüge anerkennen, welche die Komposition hoch über das Alltagsgut erheben. Und diese Vorzüge haben denn auch die mannigfachen literarischen Bedenken zu überwinden vermocht. — Gounod zeigt sich im „Faust" als sogenannter Eklektiker im edlen Sinne, versehen mit hoher musikalisch-dramatischer Begabung. Während er aus der französischen Literatur Auber und Halévy zu Mustern wählte, greift er hinsichtlich seiner deutschen Vorbilder von Weber bis auf Wagner. Leider, — leider hat ihm auch Meyerbeer als Ideal vorgeschwebt. Dieses Vorbild mag historisch gerechtfertigt sein; künstlerisch ist es sehr bedenklich. Man kennt aus der Besprechung des Wagner'schen „Rienzi" (s. Bd. I. der „Tondichter") unsere Ansicht über diesen Komponisten, dem unsere neudeutschen Meister völlig den Rücken zudrehen; wir können uns daher an dieser Stelle eine Wiederholung unseres Urtheils ersparen. —

Diese genannten fremden Elemente haben Gounod nicht so hoch beeinflußt, daß er seine Selbständigkeit verlor, sie haben sich vielmehr mit seiner künstlerischen Individualität auf's Glücklichste vereinigt, sodaß etwas Neues, Originelles daraus hervorging.

Bereits früher haben wir zu verschiedenen Malen Gounods Vorliebe für das Sentimentale, seine Meisterschaft in diesem Genre angedeutet; „Faust" liefert den besten Beweis hierfür. Unvergleichliche Töne der Zärtlichkeit und Sehnsucht stehen ihm in den Liebes-Szenen zwischen Faust und Gretchen zu Gebote, — der musikalische Ausdruck steigert sich hier bis zur Ueberschwänglichkeit, — bis zur idealen Sinnlichkeit, wenn man so reden darf. Und doch trotz aller Machtfülle, trotz der überwältigenden Schönheit einzelner Partien differirt die deutsche Vorstellung von dieser Liebe mit dem Ausdrucke des französischen Komponisten vollständig. Unser Gefühlsleben und seine Vorstellungen vermögen sich einen Faust und ein Gretchen nicht so zu denken, wie Gounod. Wir wollen über diesen Mangel hinwegsehen. Gänzlich versagt ist Gounod das Dämonische, das Erhabene, Große, das Titanenhafte im Ausdruck; in der höchsten Steigerung der Leidenschaftlichkeit verlassen ihn die Kräfte. Aber er ist ein geschickter, geschmeidiger Franzose; deshalb führt er uns da, wo er am Ende seines Könnens anlangt, — wo er fühlt, daß seine Fähigkeiten nicht ausreichen, durch eine elegante Wendung eines jener reizvollen musikalischen Bilder vor Augen, deren ganzer Meister er ist. „Er besitzt", wie Reißmann treffend sagt, „für die leicht erregte Empfindung und deren wechselnde Lichter einen bedeutenden Reichthum feiner und überzeugender Farben." — Sehr zu Statten kommt Gounod sein ausgezeichnetes Wissen, seine Kenntniß auf jedem Gebiete der Musik. Mit allen technischen Raffinements vertraut, gebietet er vollständig über das Orchester und über den Gesang und erhöht dadurch die dramatische Wirksamkeit des Stoffes; sein Melodien-Reichthum ist unerschöpflich. „Er giebt sich", fährt Reißmann fort, „stets mit voller Wärme seinem Gegenstande hin, und wenn sein Flug nach dem höchsten Aufschwung schnell ermattet, weiß seine Bildung und eine feine poetische Intelligenz wenigstens Passendes und Wirksames zu finden. Sein Streben ist, wo er nicht gerade absichtlich dem Tages-Geschmacke Konzessionen macht, immer redlich und auf Wahrheit des dramatischen Ausdrucks gerichtet, und Alles in

Allem hat seine Musik mehr innere Verwandtschaft mit der deutschen, als die irgend eines anderen Franzosen." — Diesem Urtheile schließen wir uns voll an. Der Gounod'sche „Faust" ist in Deutschland populär im edlen Sinne geworden; der Geschmack unserer Landsleute aber, deren Vaterland die größten Tondichter aller Zeiten seine Kinder nennt, darf für die Güte des Werkes das beste Zeugniß ablegen. Abgesehen von dem berühmten Walzer, der freilich schon unter die Rubrik der abgedroschenen Dinge gehört, haben Siebels Lied („Blümlein traut"), Margarethens Schmuck-Arie und Ballade („Es war ein König in Thule"), sowie Mephisto's Ständchen in Künstler- und Laienkreisen Eingang gefunden. —

Wenn wir bei der Besprechung von: „Faust et Marguerite" länger verweilten, so geschah dies mit Fleiß. Birgt doch das Werk des Dichters ganzes Können in sich und liefert so den besten Maßstab für seine Beurtheilung. Gounod scheint sich mit seinem „Faust" zunächst ausgeschrieben zu haben; wenigstens bedeuten die nächsten Jahre bis 1867 (bis zur Première von „Roméo et Juliette") einen Rückschritt. Unser Tondichter, von dem Erfolge der „Margarethe" berauscht, glaubte möglichst Viel in die Welt setzen zu müssen; mit dieser gesteigerten Produktion hielt aber die Qualität nicht gleichen Schritt. Fünf Opern erschienen bis zum Jahre 1866, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Zunächst war es die zweiaktige Oper: „La colombe", welche bei ihrer Erstaufführung in Baden-Baden einen schwachen Erfolg erzielte. Fast zu gleicher Zeit feierten „Philémon et Baucis" im Théâtre lyrique zu Paris ihre Première und machten ihres undramatischen Textes wegen ein regelrechtes Fiasko, trotzdem letztere Oper nicht ohne Schönheiten ist.[1]) — Gounod wurde Spekulations-Komponist. Er schrieb nach den beiden Niederlagen, die für ihn auf die Triumphe seines „Faust" um so unangenehmer sein mußten, für die Pariser Große Oper

1) Dieser Mißerfolg ist dem Werke bis auf die Gegenwart ein treuer Begleiter geblieben. So lasen wir noch im Depeschentheil des „Berliner Tageblatts" unterm 25. Oktober 1889 folgende Drahtnachricht aus Frankfurt am Main: „Die Oper „Philemon und Baucis" von Gounod errang nur einen sehr mäßigen Erfolg. Die Musik ist mit Ausnahme weniger Nummern langweilig, der Text dürftig und öde. Gesanglich Gutes leisteten Frau Schroeder als Baucis, Herr Naval als Philemon."

„La reine de Saba“ (denselben Stoff hat auch Goldmark später in einer großen Oper verwerthet). Was die Theater-Maschinerie an Effekten, die Dekorations- und Kostümkunde an Pracht leisten konnten, war auf dieses Werk in verschwenderischer Fülle ausgegossen. Am 28. Februar 1862 erlebte dasselbe die Erstaufführung in Paris, welcher neun Wiederholungen folgten. Auch in Darmstadt ward die Oper deutsch unter des Komponisten eigener Leitung aufgeführt. Sie fiel durch. Und diesen neuen Mißerfolg verdankte Gounod seinen traurigen Librettisten, den Herren J. Barbier, M. Carré & Comp., welche bereits mit der Textlieferung zu „Faust“ bewiesen hatten, daß sie vor den albernsten Dingen, vor der pietätlosesten Willkür nicht zurückschrecken. Und doch ist „La reine de Saba“ vom musikgeschichtlichen Standpunkte aus ein bedeutsames Werk. In ihm bekennt sich Gounod unzweifelhaft zu Richard Wagners Fahne. Das, was sich in seiner späteren Oper „Roméo et Juliette“ klar und bewußt ausprägt, wird hier angedeutet. Das Ueberwiegen der Kantilene, das geistreiche Verwerthen und Durcharbeiten der Motive, das Hinneigen zur „unendlichen Melodie“ zeigt uns Gounod auf dem besten Wege, sich der neudeutschen Richtung anzuschließen. Und wie konnte das anders sein, wenn man gleich dem Reformator der deutschen Musik, dem genialen und unsterblichen Schöpfer des Tondrama's, von Weber und — von Meyerbeer ausgeht! — Am 19. März 1864 wurde im Théâtre lyrique die dreiaktige Oper „Mireille“, Gounods nächste Schöpfung aufgeführt. Obgleich der Komponist auch hier wieder einen Mißgriff in der Wahl des Textes (der Stoff ist der provençalischen Volkssage entlehnt!) zu verzeichnen hat, ward die Oper ihrer charakteristischen Musik wegen beifällig aufgenommen und hat vielfache Wiederholungen erlebt. Sie bedeutet eine merkliche Abweichung von der eingeschlagenen neudeutschen Richtung, zu der sich Gounod, wie bereits erwähnt, erst später voll bekennt. — Bis zum Erscheinen von „Romeo und Julia“ auf dem Théâtre lyrique hat Gounod noch zwei Werke edirt, 1865 die Musik zu Legouvé's Tragödie: „Les deux reines de France“, 1866 das kleinere Oratorium „Tobias.“ Um anticipando das letztere zunächst mit einigen Worten abzuthun, bemerken wir, daß dasselbe die bedeutendste von einer Anzahl kleinerer Arbeiten ist, die Gounod anscheinend zur Erholung von seiner angestrengten Thätigkeit auf dem Gebiete der Opern-Komposition

niederschrieb. „Tobias“ wurde 1866 mit besten Orchester- und Gesangskräften zum ersten Male in London aufgeführt. — Was „Les deux reines de France“ anlangt, so hatte Gounod mit diesem Werke, auf das er große Hoffnungen setzte, ein eigenartiges Mißgeschick. Was Verdi sein halbes Leben verbittert hat (wir erinnern vor Allem an „Il Ballo in marschera“ und „Rigoletto“) lernte Gounod in einem einzigen Falle kennen, — den Konflikt mit der Zensur, mit der hohen Polizei. Bei den Erwartungen, welche unser Meister gerade von dieser Musik hegte, mußte ihm das Verbot der Aufführung, das die Zensur mit politischen Gründen motivirte, erbittern. Der Komponist wandte sich mit recht pikanten und pikirten Briefen direkt an den Minister und forderte die polizeiliche Freigabe seines Werkes. Umsonst! — Tiefverstimmt und enttäuscht zog sich Gounod zurück. Die gescheiterte Hoffnung hatte ihm die Schaffenskraft für die Oper vor der Hand gelähmt. Er suchte Erholung in der Bagatelle und begann denjenigen Zeit-Abschnitt seiner künstlerischen Produktivität, als dessen bestes Werk wir vorhin bereits sein Oratorium: „Tobias“ erwähnten. —

Nachdem Gounod 1866 an Clapissons Stelle zum Mitgliede der Pariser Akademie der Künste erwählt worden war, trat er, um sich zu erholen und auf andere Gedanken zu kommen, eine Reise nach Aegypten an Hier sammelte er neue Eindrücke, vergaß das Geschehene und kehrte mit der alten Lust am Schaffen nach Paris zurück, um sich der Komposition von „Roméo et Juliette“ zu widmen. Der Shakespeare'sche Stoff war von Barbier und Carré, den alten Textlieferanten, zurechtgestutzt. Trotzdem Gounod der Unfähigkeit dieser Librettisten manches Fiasko verdankte, hat ihn eine räthselhafte Voreingenommenheit und Schwärmerei immer wieder zu diesen Leuten zurückkehren lassen. Am 27. April 1867 erschien „Romeo und Julia“ auf der Bühne des Théâtre lyrique und erntete einen Erfolg, welcher dem des „Faust“ nicht unähnlich war, — ein Erfolg, welcher gleich jenen des Jahres 1859 nicht auf Frankreich beschränkt blieb, sondern in Deutschland und England, ja selbst in St. Petersburg einen freudigen Wiederhall erweckte. — Es darf hierbei nicht übersehen werden, daß der Beifall des großen Publikums auch dem Sujet galt, das sich Gounod wählte. Wie im „Faust“ eine allbekannte, auf den höchsten Höhen dichterischer Leistungsfähigkeit

stehende dramatische Handlung begrüßt wird, so übt die durch den britischen Dichter zur Unsterblichkeit erhobene Liebesmähr der Montagues und Capulets einen unwiderstehlichen Zauber auf alle Herzen aus. Das waren eben Stoffe, deren ewigen Reiz selbst nicht Barbier und Carré durch ihre textlichen Verunglimpfungen verwischen konnten. — Und wenn Gounod bessere Librettisten gehabt hätte, wenn er in der Auswahl seiner Texte vorsichtiger gewesen wäre, dann würde ihm die Kritik manche Niederlage erspart haben.

„Romeo und Julia" weist dieselben Vorzüge und dieselben Fehler auf, die wir bereits bei der Besprechung „Faust's" des Näheren erörterten. Die dramatische Gestaltungskraft, welche z. B. die Richard Wagner'sche Muse in solch' hohem Maße besitzt, mangelt der Gounod'schen, trotzdem ihr Komponist ohne jede Frage in den Bahnen dieses Meisters wandelt. Aber er ist der geschickte und geschmeidige Franzose geblieben, der da, wo dieser Mangel fühlbar an ihn herantritt, durch eine elegante Wendung, durch die Anbringung einer seiner formvollendeten, modulatorischen Melodien den Gedanken des Publikums eine andere Richtung giebt und sie, bald kosend, bald neckisch, wieder aussöhnt mit seiner eigenen Unfähigkeit. Einem Deutschen würde bei dem Ernste seiner Kunst-Auffassung und der Solidität seiner künstlerischen Grundsätze diese gewandte Täuschung unmöglich sein. — Und was für eine Fülle der Poesie liegt in dieser Gounod'schen Lyrik! Wie charakteristisch weiß er hier die Töne der Situation anzupassen! — Welch' sinnlich-übersinnliche Schwärmerei spricht aus diesen Partien! — Hier zeigt der Komponist, welch' ein künstlerisches Ideal ihn beseelt, wie er die Tonmalerei versteht. Es ist richtig, die Farben sind weiche, die Melodien sanft dahinfließende, das musikalische Bild hat keine festen, scharfen Konturen, wie sie wirkliche Dramatiker zeichnen; und dadurch wirkt er auf die Dauer abspannend und erschlaffend. Und doch weilt das Auge gern auf einem in weichen Farbentönen gehaltenen Idyll, doch vernimmt das Ohr gern jene berückenden, arkadischen Weisen, welche das Herz in einen wonnigen Traum wiegen, — weltentrückt und sinnberauscht.

Der deutsch-französische Krieg in den Jahren 1870/71 unterbrach Gounod's künstlerisches Wirken und Schaffen in Paris jäh; er zerstörte dem Komponisten manche Hoffnung und trieb ihn in das neutrale, friedliche Ausland, in dem er dann fünf Jahre (von 1870 bis

1875) verweilte. — Schon hatte die Direktion der Großen Oper, bewogen durch die Triumphe, welche „Faust et Marguerite“ und „Roméo et Juliette“ am Théâtre lyrique erlebt hatten, sich zur Aufführung der erstgenannten Oper entschlossen. Die Première sollte eine glänzende werden, für eine großartige Ausstattung war Sorge getragen. Da entbrannte der Krieg, alle Hoffnungen Gounods vernichtend. Der Tondichter begab sich nach London, um hier in ungestörter Muse weiter schaffen zu können. Trotzdem war seine produktive Thätigkeit eine sehr geringe. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir behaupten, daß auf den Patrioten die politischen Ereignisse in seinem Vaterlande lähmend einwirkten. Als der Krieg beendet war, widmete er seinem gedehmüthigten Vaterlande eine Trauer-Kantate (Lamentation), „Gallia“ betitelt, welche nicht nur in Paris, sondern auch im übrigen Frankreich eine warme Aufnahme fand.

Während des Aufenthaltes in London gründete er einen Gesang-Verein, der guten Ruf erlangt hat An der Spitze desselben gab er in Alberts-Hall mehrere Aufführungen, welche sowohl hinsichtlich der Auswahl des Programms, wie auch der Durchführung allgemeine Bewunderung erregten. Im Sommer 1871 führte ihn eine Konzert- und Erholungsreise nach Belgien; er benutzte diesen Aufenthalt, um seine politischen Nachbarn in seine neusten Kompositionen einzuweihen.

Die letzte Schaffens-Periode Gounods von der Beendigung des deutsch-französischen Krieges bis auf die Gegenwart ist reich an Opuszahlen, arm an Triumphen. Wir wollen nicht behaupten, daß sich der Meister ausgeschrieben hat; jedenfalls haben „Faust“ und „Romeo und Julie“ die Anforderungen an seine Leistungsfähigkeit so hoch geschraubt, daß man das Minderwerthige aber immerhin Gute nicht mehr würdigte. — Im November 1873 feierte am Offenbach'schen Théâtre de la Gaîté zu Paris das Jules Barbier'sche Drama: „Jeanne d'Arc“ mit der Gounod'schen Musik seine Erst-Aufführung. Wir gönnen über dieses Werk der Reißmann'schen Kritik wieder das Wort, welche sich dabei äußert: „Gesuchte Einfachheit, die bis zur Aermlichkeit herabsinkt, Banalität, Formelwesen und böse Reminiscenzen, das sind die Eigenschaften, welche die Pariser Kritik dieser Partitur unter gleichzeitiger Anerkennung einiger weniger Licht-

blitze vorwirft, und der reichbegabte Meister hat alle Ursache, sich zu beeilen, um mit einem neuen glänzenden Werke zu zeigen (der Band 4 des Mendel-Reißmann'schen Lexikons erschien im Jahre 1874 und schließt mit der Besprechung der Musik zu: „Jeanne d'Arc"!), daß er im frommen grüblerischen Eifer nicht auf einen Abweg gerathen ist, der für seine ferneren Erfolge verhängnißvoll werden könnte." — Dieses Urtheil ist herb, aber ein Einblick in die Partitur belehrt uns, daß es nur zu wahr gesprochen ist. Gounod sinkt mit diesem Werke tief, tief herab und hat auch mit wenigen Ausnahmen bis zur Gegenwart nichts Bemerkenswerthes geleistet, — Nichts geschaffen, was auch nur annähernd mit seinen Meisterwerken verglichen werden kann. — Die auf Paris beschränkt gebliebene komische Oper: „Cinq Mars", die im Jahre 1877 erschien, ist bedeutungslos; die große Oper: „Polyeucte" (nach Corneille) ging im Jahre 1878 in der Hauptstadt an der Seine ohne irgend welchen nennenswerthen Erfolg in Szene. Dasselbe Schicksal theilt: „Irène", eine Zeitgenossin des: „Polyeucte." — Die letzte große Oper, welche im Jahre 1881 in Paris ihre Première erlebte, ist: „Le tribut de Zamora". Sie fand beifällige Aufnahme und zeigte endlich nach langer schöpferischer Ebbe, daß ihr Meister nicht ganz im Strudel der Banalität und Mache versunken sei. — Von den Kirchen-Kompositionen, die Gounod neuerdings herausgab, sind einige recht werthvoll und schön. Wir nennen die Oratorien: „Redemption" und „Mors et vita." Das erstere ward 1882 in England (später auch in Deutschland) aufgeführt, das letztere 1885 in England. — Von den kleineren Vokal-Kompositionen sei der „Marionetten-Trauermarsch" für großes Orchester hervorgehoben, eine allerliebste Spielerei, die beim großen Publikum stets Furore macht. So wenig künstlerischer Werth der Bearbeitung des ersten Präludiums aus Bach's „Wohltemperirtem Klavier" durch Gounod beizumessen ist, so hat sie doch zur Popularität des Komponisten nicht wenig beigetragen. — —

Während der Verabfassung dieses Essays bringt die „Post" die Nachricht, daß sich Gounod nach Rußland begeben wird, um in St. Petersburg und Moskau in je drei großen Konzerten seine Gesammtwerke aufzuführen. Wir fügen diese Neuigkeit den bisherigen biographischen Notizen über den Tondichter an.

Ehe wir uns dem Schlusse dieser Besprechung zuwenden, geben wir, unseren bisherigen Grundsätzen getreu, eine kurze Zusammenstellung der Hauptwerke Gounods.

a. Opern:

1. **„Sappho“**, Text von Em. Augier (Paris, Große Oper, 16. April 1851).
2. **„Ulysse“**, Tragödie von Ponsard mit Chören von Gounod (Paris, Théâtre français, Juni 1852).
3. **„Nonne sanglante“** (Paris, Große Oper, 1854).
4. **„Le medecin malgré lui“** nach Molière (Paris, Théâtre lyrique, 1858).
5. **„Faust et Marguerite“**, Text von J. Barbier und M. Carré (Paris, Théâtre lyrique, 19. März 1859).
6. **„La colombe“** (Baden-Baden, 1860).
7. **„Philémon et Baucis“** (Paris, Théâtre lyrique, 1860).
8. **„La reine de Saba“**, Text von J. Barbier und M. Carré (Paris, Théâtre lyrique, 28. Februar 1862).
9. **„Mireille“** (Paris, Théâtre lyrique, 19. März 1864).
10. **„Les deux reines de France“** (1865, Aufführung polizeilich verboten).
11. **„Roméo et Juliette“**, nach Shakespeare bearbeitet von J. Barbier und M. Carré (Paris, Théâtre lyrique, 27. April 1867).
12. **„Jeanne d'Arc“**, Trauerspiel von Barbier mit Musik von Gounod (Paris, Offenbach's Théâtre de la Gaîté, Nov. 1873).
13. **„Sardanapal“** } (angeblich vollendet, aber nicht ver-
14. **„Francesca di Rimini“** } öffentlicht).
15. **„Polyeucte“** nach Corneille (Paris 1878).
16. **„Cinq Mars“**, komische Oper (Paris 1877).
17. **„Irène“** (Paris 1878).
18. **„Le tribut de Zamora“**, große Oper (Paris 1881).

b. Größere und kleinere Gesangs-Werke (in sehr beschränkter Auswahl):

„Fernand“, Kantate (Paris 1839, mit dem römischen Kompositionspreise bedacht).
„Requiem“ } (Wien 1843).
„Vokalmesse“ im Style Palestrina's } (Wien 1843).
„Hochamtsmesse“ (Paris 1849, Kirche St. Eustache).
„Kantate“ (Paris 1855).
„Tobias“, Oratorium (London 1866).
„Gallia“, Lamentation (Trauerkantate, Paris 1871).
„Redemption“, Oratorium (London 1882).
„Mors et vita“, Oratorium (London 1885).
Vier Männerchöre (Rolands Lied aus Gretrys: „Tell“. — Jäger-Chor. — Der Ambos. — Weinlied und Schwerterfang).
Messe solennelle pour Soli, Chœurs, Orchestre avec Orgue obligé.
Deuxième Messe pour les sociétés chorales à 4 voix d'hommes avec Orgue *ad libit.*
„Nazareth“, a sacra Song f. Chor und Orch.
„Ave Maria“ für Sopran } mit Pf., Harmonium 2c.
Serenade (berceuse) do. } mit Pf., Harmonium 2c.
„Hymne à St. Cécile“ u. v. A. m.

Von seinen Lieder erwähnen wir das vielgesungene „Frühlingslied“. Nachzutragen wären außerdem noch, abgesehen von den ungenannten Messen, Hymnen und Kantaten, ein sechsstimmiges „Stabat mater“, drei Sinfonien, Märsche, kleinere Orchestersachen, Charakterstücke für Pianoforte und Sätze für Harmonium mit und ohne Begleitung.[2])

Man ersieht daraus, daß Gounod sein ganzes Leben fleißigem Schaffen und redlicher Arbeit gewidmet hat. Der Erfolg ist ihm nicht immer treu gewesen, trotzdem hat er sich zu dem emporgearbeitet, was wir in unseren Tagen der Oberflächlichkeit nicht hoch genug schätzen können, zu einem populären Komponisten in des Wortes bester Bedeutung. Den Grund für die nicht unwesentliche Verschiedenheit in der Beurtheilung seiner einzelnen Werke haben wir bereits zu enthüllen gesucht. Ein großer Theil derselben leidet unter einer gewissen Ungerechtigkeit der Kritik, welche die Komposition mit dem zu ihr benutzten dramatischen Stoffe verwechselt. Nur der Vorwurf schlechter Auswahl trifft den Tondichter. Wenn man nun zudem noch annimmt, daß Gounod vielleicht keine bessere Quelle zu Gebote stand, wenn man ferner seine angeborene Oberflächlichkeit als Franzose in Betracht zieht, so bleibt nur ein ganz Geringes für die abfällige Kritik übrig. Da, wo freilich nicht die schlechte Auswahl des Stoffes die Hauptschuld am Fiasko trägt, sondern die Tondichtung selbst schwach ist, wo sich Gounod bis zur Banalität im übelsten Sinne erniedrigt, giebt es selbst für die nachsichtigste Feder keine Entschuldigung.

Bei allen Vorzügen Gounod'scher Musik muß dieselbe doch mit großer Vorsicht geboten und entgegengenommen werden. Das Sentimentale, Weichliche, ja oft sogar das Sinnliche (allerdings in schönster Form dargeboten) wirkt nicht allein erschlaffend, sondern macht auch das Herz unempfänglich für jene Weisen, die das Charaktervolle und Dramatische mit edler Gefühlstiefe verbinden. Und das sind unsere deutschen Meisterwerke. Es liegt etwas ungemein Bestrickendes in jenen süßen Wohllauten, die, mit französischer Eleganz zugestutzt,

---

2) Augenblicklich (wir schreiben Ende März 1890) arbeitet Gounod, wie die „Post“ meldet, an einer neuen Oper, die 1892 unter der Leitung des Meisters zuerst in Amerika aufgeführt werden soll.

dargeboten werden und formvollendet sind. Und doch bergen sie das gefährlichste Gift für empfängliche Gemüther in sich. Wir haben deutsche Komponisten, welche tausend Mal mehr wiegen als Gounod, — Komponisten, die nicht halbe Künstler, einseitige Tondichter sind, wie jener. Behalte daher ein Jeder seine deutschen Meister, mögen sie der Klassizität oder der modernen Romantik angehören, im Auge! — Nur derjenige, welcher fest auf diesem Glaubens-Bekenntnisse fußt, schweife zu Gounod ab, um seinen Gefühlen eine angenehme Abwechselung zu bieten und am Schlusse mit einer Empfindung von Uebersättigung zu dem zurückzukehren, was vollkommen ist in jeder Hinsicht und daneben noch den Vorzug hat, deutsch zu sein.

Peter Iljitsch von Tschaikowsky

und die russische Musik.

„Introite, nam et heic Dii sunt."
Gellius.

Als am 30. November 1889 das Rubinstein-Jubiläum in St. Petersburg mit allem Pompe gefeiert wurde, mit welchem der Beherrscher aller Reußen seine hervorragenden Landeskinder zu bedenken pflegt, brachten nicht nur die musikalischen Fachzeitschriften, sondern alle besseren und bedeutenderen Journale längere Artikel, in denen man den Ruhm des großen Jubilars besang. Diesen Besprechungen mischten sich Bemerkungen über die russische Musik unter, welche angeblich zur Information des Leserkreises dienen sollten. — Mit diesen allgemein gehaltenen Ausführungen beging man in gewisser Hinsicht einen Fehler. Denn Anton Rubinstein ist nicht seit 20 Jahren allein, wie die „Signale für die musikalische Welt" in ihrem übrigens vorzüglich geschriebenen Festartikel betonten, sondern fast von Anfang seiner Künstler-Laufbahn an mit dem deutschen Kunstwesen und der deutschen Kunst-Auffassung eng verwachsen. An dieser Thatsache ändert die Wahl seiner (namentlich dramatischen) Stoffe nichts, ihre musikalische Verwerthung weist auf deutsche Vorbilder hin. Das in Rubinstein pulsirende fremde Element ist nicht das russische, es ist, wie wir bereits in Bd. I der „Tondichter" gelegentlich der Besprechung dieses Meisters bemerkten, das orientalische.

Mögen nun auch in diesem Punkte unsere Publizisten gefehlt haben, — so lenkten sie doch das Augenmerk auf die russische Musik,

die ja bekanntlich, gleich der allgemeinen Kultur dieses riesigen Nachbarlandes mit seinen öden Steppen und endlosen Schneefeldern, sehr im Argen liegt. Bei der Betrachtung eines der modernsten Tondichter russisch-musikalischer Aera, wie Tschaikowsky ist, und bei dem spärlichen Zufluß publizistischer Ergüsse aus dem russischen Musikleben erscheint es geradezu als eine Nothwendigkeit, wenigstens mit einigen Worten dieses Kapitel zu streifen. Daß es sich hierbei nicht um ein Zurückgreifen auf die allerersten Erscheinungen in der russischen Musik-Literatur, welche in der geistlichen Musik ungefähr tausend Jahre zurückdatiren, handeln kann, bedarf keiner Betonung. Die weltliche Musik, welche in diesen Studien zunächst ihre Pflege findet und in Rußland durchaus modern ist, kann ausschließlich Berücksichtigung finden.

Peter dem Großen (1703—1725) verdanken wir die Anfänge der modernen Instrumental-Musik. Dieser Monarch gründete einen Fond, der zu vereinzelten Opern-Aufführungen verwendet wurde. Seinem Charakter entsprechend gab er der Blasmusik den Vorzug und berief, als er in Polen die dortigen Nationalweisen vernommen hatte, einen ganzen Chor von Dudelsack-Spielern an seinen Hof, selbst die Technik dieses „melodischen" Instrumentes erlernend. — Die Czarin Anna (1730—1740) war das Gegentheil Peters. Sie besaß ein feines musikalisches Gefühl und pflegte die Kunst, wo sie es konnte. Während Peter der Große ein ausgesprochener Feind aller französischen und italienischen Musik war, ließ Anna im Jahre 1737 die erste italienische Oper in St. Petersburg aufführen und erbaute am Nëvskij-Prospekt ein hölzernes Opernhaus, das bekanntlich zwei Jahre später niederbrannte. — Kaiserin Elisabeth (1741—1762), eine noch größere Kunstfreundin, als ihre Vorgängerin Anna, ließ 1745 in der Isaakgasse, 1750 am linken Ufer der Neva zwei neue Theater-Gebäude errichten und berief 1755 eine italienische Opern-Gesellschaft nach St. Petersburg, bei welcher sich auch der berühmte Komponist Franzesko Araja befand. Dieser schrieb der Kaiserin zu Liebe die erste Oper in russischer Sprache unter dem Titel „Cefalo e Procris", welche Elisabeth zu den höchsten Lobesspenden veranlaßte. — Hermann Raupach, der 1756 zum kaiserlichen Hofkapellmeister ernannt wurde, machte es Araja nach und gab 1759 die Oper „Alceste" heraus, die jedoch keinen nationalen Charakter aufweist.

Trotz des hohen Interesses der Kaiserin Elisabeth für die Musik fand dieselbe doch erst unter Katharina II. (1762—1796) ihre volle Entwickelung. Alexander Sumarokov, der Direktor des russischen Hoftheaters, berief eine neue italienische Opern-Gesellschaft unter Kapellmeister Galuppi nach Petersburg, welche das Theater zu neuer Blüthe brachte; 1768 engagirte Katharina die weltberühmte Sängerin Katharina Gabrieli für das (allerdings nach damaligen Verhältnissen!) unglaublich hohe Gehalt von 5000 Rubel. — Um die fremdländischen Elemente durch einheimische Kräfte zu ersetzen, entsandte Katharina 1766 eine Anzahl russischer Musik-Talente in's Ausland zur künstlerischen Ausbildung, von denen namentlich Alexander Ablesimov (der Schöpfer des russischen Vaudevilles) und Tomaso Traetta (der Komponist der Oper: „L'Isola disabetata", „Ulympiade", „Antigone") sich ausgezeichnet haben. — 1772 entstand der berühmte Petersburger „Musikalische Klub", der sich aus den Vertretern der russischen Aristokratie zusammensetzte, ein Orchester von 50 Mitgliedern der Hofkapelle besaß und bereits 1790 über achthundert Mitglieder zählte. Der Klub engagirte bedeutende Virtuosen und Künstler, zahlte ihnen für einen Abend bis 200 Rubel und übte einen großen Einfluß auf die Musikpflege, namentlich beim russischen Adel, aus. — Unterdessen war als Kapellmeister der immer größere Berühmtheit erlangenden italienischen Opern-Gesellschaft in St. Petersburg 1776 Pasiello berufen worden, der bekanntlich ein außerordentlich fruchtbarer Komponist gewesen ist. Neben den zwei durch Elisabeth erbauten Opernhäusern hatte Katharina im Jahre 1784 durch den Architekten Quarenghi am rechten Ufer des Nikolaus-Kanals ein großes Hoftheater (für 3000 Zuschauer), 1785 am linken Ufer der Neva eine kaiserliche Theaterschule erbauen lassen, in welch' letzterer die speziell nationale Kunst anerzogen werden sollte. Als Kapellmeister wirkten der 1785 durch Katharina berufene Giuseppe Sarti (Oper „Armida"), sowie 1787 der berühmte Cimarosa. Im Jahre 1788 ließ die Kaiserin auf dem oberen Ende des Nëvskij-Prospekts ein einfaches, aber schönes rundes Theater bauen.

Man ersieht hieraus, welch' hohe Verdienste sich Katharina II. um die Pflege der Musik erworben hat, dabei namentlich die Entwickelung nationaler Kunst betonend. Ihr Nachfolger Paul (1796 bis 1801) hat während seiner kurzen Regierungszeit die italienische

und französische Oper bevorzugt und dieser Schwärmerei Unsummen geopfert. Er war zu träge, die in der Entwickelung befindliche nationale Kunst zu pflegen und verschrieb sich darum lieber fertige Waare aus dem Auslande.

Unter Alexander I. (1801—1825) hatte die Zarenstadt vier öffentliche Theater, ein russisches, ein deutsches, ein französisches und ein italienisches, welche einen jährlichen Kosten-Aufwand von 500,000 Rubel beanspruchten (allerdings gab der Zar aus seiner Privat-Schatulle nur 234,000 Rubel Beisteuer). Während Boieldieu als Kapellmeister an der französischen Oper, unterstützt von Pierre Rode, Jacque Lamare und J. Baillot seiner heimischen Kunst möglichste Verbreitung zu verschaffen strebte, wirkte Kapellmeister C. Cavos auf die Hebung der russisch-dramatischen Musik hinaus und komponirte, den Stoff nationalen Sagen entnehmend, vierzehn Opern („Ivan Susanin“, „Die Trümmer von Babylon“, „Der Feuervogel“, „Der starke Elias“, „Der unsichtbare Prinz“, „Die drei Buckligen“, „Die Herrschaft von zwölf Stunden“, „Die Tochter der Donau“, „Der Flüchtling“, „Die Dichter“, „Der Kosak“, „Die vermeintlichen Unsichtbaren“, „Neue Verlegenheiten“ und „Die Liebespost“). — Die Instrumental-Musik erhielt durch die 1802 gebildete „Philharmonische Gesellschaft“ eine besondere Pflege. Dieses Institut betonte den Kultus guter Orchester-Musik, bot den Mitgliedern Wittwen- und Waisen-Pension und zählte die bedeutendsten (politisch, künstlerisch wie finanziell) Leute zu den Seinigen. Das Orchester stand unter der Leitung von Paris; das Vermögen der Gesellschaft belief sich bereits im Jahre 1806 auf 20,000 Rubel. — Hierzu kam noch die von Alexej Ivanovič Rubinskij gegründete Schule zur Pflege des geistlichen Gesangs, welche eine hohe Berühmtheit erlangte. So war es denn erklärlich, daß sich die ersten Künstler und Virtuosen der Welt, wie Clementi, Field, Berger, Ferdinand Fränzel, Gertrude Mara, nach Petersburg hingezogen fühlten und dort enthusiastisch aufgenommen wurden. — An Stelle Boieldieu's trat 1808 Steibelt als Kapellmeister der französischen Oper, blieb in diesem Amte bis zu seinem Tode im Jahre 1823 und schrieb die Opern: „Cendrillon“, „Sargino“ und „Roméo et Julietta“ für das Petersburger Hoftheater. — 1813 wurden die Dilettanten-Konzerte des Adels gegründet, welche zur Klärung und Hebung des Kunst-Geschmacks in den Aristokraten-Kreisen wesentlich

beitrugen und die Musik als einen integrirenden Bestandtheil der allgemeinen Bildung betrachtet wissen wollten. Die damals beliebtesten Komponisten waren J. Field, Charles Mayer, Hummel, Dussek, Rossini und Mozart. Beethoven stieß auf wenig Verständniß. Uebersetzungen des Boieldieu'schen „Rothkäppchen" und Weber'schen „Freischütz" wurden auf der russischen Bühne vorgeführt und die Haupt-Partien von ganz bedeutenden Sängern wiedergegeben. —

Von St. Petersburg siedelte die Kunst-Begeisterung zunächst nach Moskau über, wo 1821 die erste italienische Opern-Gesellschaft gastirte und 1822 die erste musikalische Zeitschrift: „Journal de Musique" erschien, in deren Beilagen einheimische Komponisten ihre Tondichtungen veröffentlichten. Auch eine Opernschule wurde gegründet.

Bei der internationalen Zusammensetzung der Lehrer und Leiter der russischen Musik-Institute war es nicht zu verwundern, wenn die nationale Oper nicht recht zur Geltung kam und das zu Tage Geförderte trotz mancher Schönheiten doch mehr ein mixtum compositum genannt werden mußte. Erst mit dem Jahre 1831 (der Aufführung von „Pan Tvěrdevskij") trat eine Aenderung ein. Die beiden Tondichter, welche eine vollständige Umwälzung im russischen Kompositionsleben hervorriefen, sich von jedem fremden Einfluß emanzipirten und unverfälscht national schrieben, waren Alexej Nikolojevice Vĕrstovskij in Moskau und Michael J. Glinka in St. Petersburg.

Vĕrstovskij, ein Schüler Field's, Steibelt's, Maurer's, Böhm's, Tarquinio's u. A. gab als 17jähriger Jüngling die erste russische, für Moskau geschriebene Oper: „Pan Tvěrdevskij" („Herr Tverdevsky") mit Libretto von Zagoskin heraus. Die Oper gefiel ungemein. Ihr folgten 1832: „Zwölf schlafende Jungfrauen", 1835: „Asskold's Grabmal" (Text von Zagoskin), 1839: „Sehnsucht nach der Familie" (Text von demselben), 1840: „Der offenbare Traum" (Text von Sachovskij), 1858: „Der Gromoboj", ferner: „Der Zauberer von Moskau" u. A. m. Diese Opern wurden ihrer großen Mehrzahl nach mit beispiellosem Jubel aufgenommen, — ein Entzücken, das an Verdi's Triumphe erinnerte. Man sang ihre Melodien auf der Straße, Vĕrstovskij wurde volksthümlich, weil er aus dem Volke herausschöpfte und durchaus national blieb; die Theater machten glänzende Einnahmen, „Gromoboj" blieb zehn Jahre lang Zugstück.

Auf dem Gebiete der dramatischen National-Musik trat Glinka auf und übergab im Jahre 1836 seine große lyrische Oper: „Das Leben für den Zar" der Oeffentlichkeit, die in demselben Jahre in Petersburg zum ersten Male aufgeführt wurde. — Glinka hat in diesem Werke die mangelnde Handlung „durch treffliche musikalische Schilderung und Charakterisirung des russischen und polnischen Elementes zu verdecken gewußt und den einzelnen handelnden Personen einen individuellen Charakter eingehaucht. Die schwermüthigen russischen National-Lieder und die ihnen stammverwandten feurigen und ritterlichen polnischen Gesänge boten Glinka eine dankbare Gelegenheit zu ihrer künstlichen Verarbeitung im Sinne der neueren Musik." — Die Oper wurde mit größtem Enthusiasmus aufgenommen und bis zum 27. September 1866 nicht weniger als 273 Mal aufgeführt. Noch bedeutender als: „Das Leben für den Zar" ist die 1842 über die Bretter in Petersburg gegangene Oper: „Rußland und Ludmila", welche in Melodik wie Rhythmik von rein slavischem Geiste durchweht ist.

Was Glinka erreichte, hat keiner nach ihm vermocht, obgleich eine große Anzahl von Tondichtern seine Spuren zu wandeln versuchten, unter ihnen auch Anton Rubinstein mit seinen Opern: „Dimitrij Donskij, der sibirische Jäger", „Nero", „Dämon", „Makkabäer", „Thomas der Narr", „Die Rache", ferner Alexej Lvov („Undine", „Bianca", „Ermo"), Baron von Fittingshof („Dämon" und „Mazeppa"), Kuj („W. Ratkliff" und „Kavkazshkij plennik"), Dütsch („Die Kroatin), Villebois („Natăsa"), Ptrujkij („Parăsa"), Dargomyžskij („Rusalka", „Das Bacchusfest", „Amalat Bey", „Rogdana", „Der steinerne Gast"), Artĕmovskij („Záporožec") Musorskij („Boris Godunov"), Rimskij-Korsakov („Pskovitanka") Cajkovskij [Tschaikowsky], („Opryčník"), Mich. de Sautis („Termak Thimotejev"), 2c. — Weshalb Rubinstein nicht unter die ureigentlich nationalen russischen Komponisten zu rechnen ist, wurde bereits einleitungsweise betont; seine angeblich nationalen Tondichtungen sind mehr oder minder Ueberarbeitungen russischer und polnischer National-Weisen, die also den Charakter des Ganzen fest bestimmen und vorschreiben. — Erwähnt sei hier noch der geistreiche Kritiker und Komponist Alexander Nikolajevic Sĕrov, dessen große Oper „Judith" bei ihrer Erst-Aufführung im Jahre 1863 einen wahren Beifallssturm entfesselte. Sein musikalischer Styl besteht in einer Vereinigung zwischen Glinka'scher

slavischer Schreibweise und neudeutschem Opernstyle, wie ihn Richard Wagner zur vollen Blüthe brachte (Serov stand mit Franz Liszt in einem innigen Freundschafts-Verhältnisse, mit Richard Wagner verkehrte er ebenfalls intim). Die zweite Oper dieses talentvollen Tondichters „Rogněda" erzielte in Petersburg einen ebenso glänzenden Erfolg; dasselbe gilt von „Taras Balba" und „Ne tak zivi tak chotečaja" (Text von Ostrovskij).

In der Neuzeit haben sich hervorgethan Sokalskij mit der 1867 erschienenen Oper „Die Mainacht" (nach Gogol), Kasperov mit der Oper „Der Sturm" (Text von Ostrovskij), Cajkovskij (Tschaikowsky) mit dem Werke „Der Herzog", dessen Ballet-Einlagen in den Konzerten von Petersburg große Sensation erregten. Auch Eduard Nápravnik mit seiner in russischem Nationalgeiste geschriebenen Oper „Nižegorodci" (Die Einwohner von Nižegorod) errang einen glänzenden Erfolg.

Es würde zu weit führen, wollte man die Entwickelung der Musik in Rußland innerhalb der letzten Jahrzehnte ausführlich besprechen und vor Allem auf den Ausbau und die Pflege der Instrumental-Musik eingehen. Nicht in Petersburg allein, sondern auch in Moskau, Kiew, Charkow, Reval, Odessa u. a. Orten wuchs das Interesse für die Kunst, und in erster Reihe verdankt Rußland wohl seinem kunstliebenden Kaiser Alexander II. den großen Aufschwung, den es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm. Immerhin muß das Zarenreich im Verhältniß zu Frankreich und Italien, namentlich aber im Verhältniß zu Deutschland hinsichtlich seines musikalischen Fortschrittes als im Entwickelungs-Stadium befindlich bezeichnet werden. Die Betonung der dramatischen Musik in dem kurzen geschichtlichen Ueberblick ergiebt sich aus dem in Rußland deutlich wahrnehmbaren Bestreben, gerade die dramatische National-Musik zu fördern und es darf außer dem Bereiche jeden Zweifels liegen, daß es gelingen wird, auf den durch Glinka geschaffenen Grundlagen den slavischen Opernstyl weiter auszubauen und zu entwickeln. —

Einer derjenigen russischen Komponisten, welche in neuerer Zeit viel von sich reden gemacht haben und durch eine besondere Fruchtbarkeit hervortreten, ist Peter Iljič Cajkovskij, oder wie wir ihn unter Uebertragung seines Namens in's Deutsche kurzweg schreiben, Peter von Tschaikowsky, der Kaiserlich russische Staatsrath, Ritter des

St. Wladimir-Ordens und frühere Professor am Konservatorium zu Moskau (als Opern-Komponist ist Tschaikowsky bereits im historischen Ueberblicke erwähnt worden). —

Tschaikowsky wurde am 25. Dezember 1840 im Gouvernement Wjatka im Ural-Gebirge geboren, wo sein Vater Bergwerks-Besitzer war. Sein musikalisches Talent zeigte sich außerordentlich früh, bereits im fünften Lebensjahre, wo eine Musik-Lehrerin den Knaben in die Elementar-Kenntnisse der Musik, speziell des Klavierspiels einführte. Die eigenartige Erscheinung, die wir bei Richard Wagner, Dr. Rob. Franz u. A. beobachten konnten, daß nämlich die Begeisterung für die Kunst unter dem Drucke einer Gegenströmung wächst und groß wird, zeigt sich auch bei Tschaikowsky. Etwas Absonderliches ist ja dieses Vorkommniß nicht, — auch nicht der Umstand, daß gerade diejenigen Leute, welche ihre Lieblings-Neigung unter den schwierigsten Verhältnissen groß ziehen, — unter direktem Verbote pflegen, bedeutende Künstler werden. Es gehören eben hierzu Talente mit einem bereits in jugendlichem Alter scharf ausgeprägten Charakter, der sich in jener der pueritia ureignen hartnäckigen Opposition kundgiebt. Diese Opposition läßt nach den alten adamitischen Erfahrungen das um so begehrenswerther erscheinen, was verboten ist. —

Der Feuereifer, mit welchem sich der Knabe auf das Studium des Klavierspiels warf, trug bald Früchte. Zunächst verlieh er ihm eine ziemlich große technische Fertigkeit, welche sich an alle Neu-Erscheinungen auf dem Gebiete der Salon-Komposition wagte (sein Lieblingsstück „Le Fou“ von Kalkbrenner). Hiermit nicht zufrieden und schon als Kind von dem Wunsche beseelt, nicht nur mechanisch von Noten abzuspielen, sondern auch in gewisser Hinsicht produktiv thätig zu sein, legte er sich auf die musikalische Improvisation. Die Dämmer- und Plauderstunden im engsten Familienkreise verwendete er dazu, um die von ihm gespielten Melodien in freier Bearbeitung, wie sie ihm der Augenblick eingab, vorzutragen und mit eigenen musikalischen Gedanken zu verweben, — der erste Schritt zu seinem späteren Berufe als Komponist.

Als Tschaikowsky zehn Jahre zählte, schickten ihn seine Eltern nach Petersburg auf die Rechtsschule, um einen Beamten aus ihm zu machen. So wollte es der Vater. Denn das genannte Institut, welches nur Kinder aus adeligen Familien aufnahm, brachte denjenigen,

die es einmal aufgenommen hatte, eine schnelle und meist glänzende Laufbahn. Und diese Aussichten mochten wohl auch die Eltern derartig verblenden, daß sie das gewaltsam durchbrechende, offenkundige Talent des Knaben übersahen und ihm einen anderen Beruf aufzwangen.

Auf der Petersburger Rechtsschule fand Tschaikowsky einen ganz unbedeutenden Musiklehrer, der die Kunst nur pro forma betrieb und den Knaben in keiner Weise fördern konnte. Er galt als einmal nothwendiges Appendix der Anstalt, dem keine weitere Bedeutung beigelegt wurde. Die Stunden für die musikalische Ausbildung waren kärglich bemessen und während dieser knappen Zeit theilten sich die Zöglinge des ganzen Instituts in ein Musikzimmer und ein Instrument. Tschaikowsky kam sichtlich mehr und mehr zurück. — Kehrte er dann während der Ferien in seine Heimath und sein Elternhaus zurück, so fand er erst recht keine Anregung mehr. Man kannte die Neigung des Knaben und befürchtete, durch irgend welche Anerkennung dieselbe noch mehr zu nähren, dadurch den eigentlichen Beruf gefährdend. So verhielt man sich kühl und begegnete der begeisterten Schwärmerei des Knaben mit den Worten: „Deine Musik ist eine unentbehrliche Spielerei, die nie störend in den eigentlichen Beruf eingreifen darf.“ —

In diesen Zuständen trat eine vollständige Wandlung ein durch die Bekanntschaft Tschaikowsky's mit dem italienischen Gesanglehrer Piccioli. Inwiefern dieser Verkehr auf den sechszehnjährigen Jüngling nachtheilig gewirkt hat, bedarf für denjenigen, welcher den gefährlichen Einfluß des temperamentvollen Südländers auf das nordische Phlegma kennt, kaum einer Erwähnung. Wo sich Gegensätze von solch' himmelweiter Verschiedenheit berühren, muß eine Abschleifung nach der einen Seite hin stattfinden. Daß der feurige Italiener, dem nicht nur sein nationales Temperament, sondern auch musikalische Kunstfertigkeit zur Seite stand, den sechszehnjährigen Tschaikowsky in Fesseln schlug, war vorauszusehen. Daß dieser Piccioli sich als Italianissimo die erdenklichste Mühe gab, das jugendliche Talent für die Bewunderung seiner Komponisten zu gewinnen, war ebenso natürlich. Tschaikowsky, der nach sechsjähriger qualvoller musikalischer Oede endlich wieder seiner Lieblings-Neigung obliegen durfte, warf sich mit vollem Entzücken dem neuen Lehrer an die Brust und ließ sich

die Begeisterung für die italienischen, die Abneigung gegen die deutschen Meister einflößen. Was waren Leute wie Beethoven und Mozart gegen einen Verdi, Bellini, Donizetti und Rossini! — Ganz ehrenwerthe Musikanten, aber langweilig zum Sterben! — Geflissentlich ging er einer Beethoven'schen Sinfonie, einer Mozart'schen Oper aus dem Wege, wenn er dafür ein seichtes, italienisches Klingelstückchen hören konnte. Hat auch Tschaikowsky diese Ansichten bald geändert, sich verzückt in das Studium der unsterblichen deutschen Meister vertieft und seine Schwärmerei für Italiens Tondichter in die Rubrik der Jugend-Thorheiten verwiesen, — es ist dennoch ein gewisses Etwas von dieser durch Piccioli eingeflößten Neigung geblieben, das sich namentlich in seinen ersten Kompositionen scharf ausprägt und von versöhnlich gestimmten Kritikern mit dem Ausdruck „Melodienfülle" oder „gefällige Melodik" belegt wird.

Anderseits hatte sein Verkehr mit dem Italiener den großen Nutzen, daß er ihn mit der Musik wieder in direkte Fühlung brachte und ihm diejenige Anregung verlieh, deren er bedurfte, um die Vergangenheit der letzten sechs Jahre zu überwinden und auf seinem eigentlichen Felde vorwärts zu bringen.

Selbstverständlich konnte diese Veränderung dem Vater nicht verborgen bleiben. Nach langem Hin- und Her-Ueberlegen sah er endlich ein, daß ein Beibehalten der bisherigen Erziehungs-Methode gerade das Gegentheil seiner Pläne bezwecken würde. Er schrieb daher an den ausgezeichneten in St. Petersburg lebenden Klavierlehrer Rudolph Kündinger aus Nürnberg und bat ihn, seinen Sohn Peter in den Unterricht zu nehmen. Kündinger erfüllte diesen Wunsch und Tschaikowsky pilgerte nun allsonntäglich anstatt zu Piccioli, zu seinem neuen Lehrer, der es für eine seiner ersten Aufgaben hielt, den Jüngling von der verderblichen Schwärmerei für die italienische Schule abzubringen. Er führte ihn in Deutschlands unsterbliche Meister ein.

Obgleich Tschaikowsky sich bereits mit dieser neuen Lehrmethode einigermaßen befreundet hatte, vermochte ihn Kündinger nur mit Mühe zu einem Besuche des Mozart'schen „Don Juan" zu bewegen. Unter sehr niedrig gestellten Erwartungen betrat er das Theater und nahm Platz. Als die mächtigen Akkorde der Ouvertüre durch den stillen Raum brausten, ward es ihm so wundersam in seiner Brust; ein

Gefühl, das er bei Bellini, Verdi und Donizetti nie gehabt, durchbebte ihn. Am Schlusse der Oper war er unfähig, sich von seinem Platze zu erheben. Das Gehörte kam ihm wie eine Offenbarung aus einer anderen Welt vor. Erst allmählich trat er aus dem „Himmel" wieder in die „Welt der nüchternen Wirklichkeit." Der Umschwung in seinem Innern hatte sich beinahe momentan vollzogen. Was wollte gegen diese Wunderklänge die banale italienische Melodik sagen! Tag und Nacht verfolgten ihn jene Mozart'schen Weisen, ihn ganz in ihren Zauber verstrickend. Der Klavier-Auszug zu „Don Juan" kam nicht mehr aus seinen Händen. Wieder und immer wieder spielte er denselben durch, des Nachts las er die magischen Notenzeichen, die ihm eine Welt des Entzückens erschlossen. So vertauschte Tschaikowsky das italienische Ideal mit dem deutschen; er hat es bis zur Gegenwart hochgehalten, wenngleich es ihm in praxi nicht leicht geworden ist, den italienischen Einfluß zu leugnen.

Im 18. Lebensjahre hatte Tschaikowsky seine Studien mit Absolvirung des ersten Kursus der Kaiserlichen Schule abgeschlossen und trat als Untersekretair in das Justiz-Ministerium. Seine neue Stellung brachte ihn in Beziehungen zur Elite der St. Petersburger Aristokratie und sorgte für Zerstreuungen der mannigfaltigsten Art, denen er sich mit Maaß hingab. Er spielte, gab in theatralischen Privat-Aufführungen den Bonvivant, war liebenswürdiger Unterhalter, galanter Ritter, vortrefflicher Tänzer, kurz einer jener Helden, welchen das gesellschaftliche Bedürfniß als unentbehrlich hinstellt und den die Franzosen einen maître de plaisir nennen. Nirgends durfte er fehlen, die Familien, in welche er sich eingeführt hatte, waren stolz auf seinen Besitz.

In musikalischer Hinsicht war Tschaikowsky auf seinem Mozart-Standpunkt stehen geblieben. Er spielte den „Don Juan" nach wie vor mit derselben Leidenschaftlichkeit und pflegte für die Kreise, in denen er auftrat, die Salon-Musik. Auch Beethoven hatte er kennen gelernt. Die Werke dieses Meisters übten einen eigenartigen Einfluß auf ihn aus; sie stimmten ihn sentimental und reizten den Jüngling zum eigenen Schaffen. Diesem Triebe aber vermochte er nicht nachzugeben, so sehr er auch das Verlangen empfand. Seine musikalischen Fähigkeiten überschritten nicht diejenigen eines veranlagten Dilettanten. Zum eigenen Schaffen fehlten ihm die positiven Kenntnisse, wie sie Harmonie-,

Kompositions- und Instrumentations-Lehre umfassen. Seine Werke würden daher vor dem Forum einer strengeren Kritik nicht haben bestehen können; etwas Unfertiges oder auch nur Mittelmäßiges zu geben, davon hielt ihn sein Idealismus und sein Rechtlichkeits-Gefühl ab. Das sah er Alles ein und in dieser klaren Selbsterkenntniß fühlte er sich mehr und mehr vereinsamt und tief unglücklich. Hierzu kam noch das schablonenmäßige Einerlei seines Berufs, das ihn mehr und mehr abstieß. Die Beamten-Laufbahn, zu welcher er sich die erforderlichen Fähigkeiten und Kenntnisse erworben hatte, füllte ihn nicht aus; für die Künstlerkarrière, nach welcher er in nie versiegendem Durste lechzte, fehlten ihm die nöthigen positiven Grundlagen. — Im Bewußtsein seiner Unfähigkeit, aus diesem Zwiespalt im Innern einen befriedigenden Ausweg zu finden, wurde er menschenscheu, mißmuthig, mied die Geselligkeit und krankte an dem Gefühl der inneren Leere und geistigen Abspannung.

Aus diesen Wehen des jugendlichen Problema's riß ihn die Bekanntschaft mit einem Offizier der St. Petersburger Garde-Husaren, welcher ein begeisterter Musik-Enthusiast war und im Konservatorium der russischen Hauptstadt an den für Dilettanten eingerichteten Kursen in der Musik-Theorie theilnahm. Dieser Offizier, der bald ein theurer Freund unseres Meisters wurde, hörte Tschaikowsky eines Tags über ein Thema improvisiren. Sein Erstaunen kannte keine Grenzen; er führte den genialen Freund zu Zaremba, den Schüler von Marx, der damals in Petersburg lebte, 1862 durch Anton Rubinstein als Lehrer an das neugegründete Konservatorium in St. Petersburg berufen wurde und von 1867—1871 selbst als Direktor dieses Institut leitete. Zaremba hörte Tschaikowsky an, nahm ihn sofort in den Kreis seiner Schüler auf und rieth ihm, bei seiner großen musikalischen Befähigung ernstlich, den Staatsdienst aufzugeben und sich ganz dem Studium der Kunst zu widmen. Als der Meister im Jahre 1862 dem Rufe Rubinsteins an das Petersburger Konservatorium folgte, ließ sich Tschaikowsky im Alter von 22 Jahren als Schüler des Instituts aufnehmen.

Die hieraus entstehende Zwitterstellung eines Untersekretairs im russischen Justiz-Ministerium und Schülers des St. Petersburger Konservatoriums war auf die Dauer der Zeit unhaltbar. Obgleich die Durchführung seines Planes, Musiker zu werden, nicht nur den

innersten Wünschen Tschaikowsky's entsprach, sondern auch durch Zaremba und Rubinstein auf's Lebhafteste unterstützt wurde, veranlaßte ihn doch auf der anderen Seite der Gedanke an seinen Vater zu ernster Erwägung. Er gab einen Beruf auf, welcher dem Vater Tausende gekostet, ihn mit den höchsten Erwartungen erfüllt hatte und gleichsam zur unabänderlichen Thatsache geworden war. Nach langem Schwanken beichtete der Sohn in einem langen Briefe seine inneren Konflikte, seine von Jugend an heiß auf ihn eindringenden Wünsche und bat um die Erlaubniß, sich der Kunst widmen zu dürfen. Bald hielt er die Antwort des Vaters in der Hand: „Er sei alt genug, um sich über seinen Lebenszweck und Lebensberuf im Klaren zu sein. Glaube er, daß ihn die Musik dauernd zu fesseln vermöge, so solle er in Gottes Namen seinen Abschied beim Ministerium einreichen.“ —

Frei von jeder lästigen Fessel warf sich der mit einem Male aus dem inneren Dilemma herausgerissene Jüngling der geliebten Kunst in die Arme. Bei Anton Rubinstein genoß er Unterricht in der Instrumentations-Lehre, Zaremba unterwies ihn im Generalbaß und Kontrapunkt. Vor Allem war es Anton Rubinstein, dessen Lehrmethode auf Tschaikowsky den nachhaltigsten Einfluß ausübte. Selbst damals schon ein weltberühmter Mann, der sich aus der innigsten Liebe zum Klassizismus in der Musik herausgebildet hatte, suchte er diese verwandten Züge bei seinem Schüler auf und knüpfte an dieselben, gleichsam sein eigenes Leben rekapitulirend, die neue Lehre. Einmal diese Art des Verkehrs, sodann der Reiz, den geniale Leute auf Streber auszuüben pflegen, und endlich die verehrungswürdige Herzensgüte, mit welcher Rubinstein alle seine Getreuen behandelte, verfehlten ihre Wirkung auf Tschaikowsky nicht. Nach dreijährigem eifrigem Studium verließ er im Jahre 1866 als junger Meister das Petersburger Konservatorium.

Unterdessen hatten sich daheim mannigfache Unglücksfälle ereignet. Tschaikowky's Vater hatte sein ganzes Vermögen verloren und außerdem in Rücksicht auf sein hohes Alter den Staatsdienst verlassen müssen. Er gab daher seine Wohnung im Gouvernement Wjatka auf und siedelte zu seiner im fernen Sibirien verheiratheten Tochter über. Der junge Tschaikowsky sah sich durch diese Schicksalsschläge nicht nur als guter Sohn seelisch schwer verletzt, sondern auch materiell

schwer geschädigt. Die nothwendigen Unterstützungs-Gelder liefen nicht mehr ein und bittere Noth stellte sich ein. Als daher im selben Jahre, in welchem er das Konservatorium verlassen sollte, Nikolaus Rubinstein mit der Frage an ihn herantrat, ob er an der neugegründeten Moskauer Musikschule eine Stellung als Lehrer der Komposition annehmen wolle, willigte Tschaikowsky mit Freuden ein und vertauschte seinen bisherigen Wohnsitz St. Petersburg mit Moskau. Nikolaus Rubinstein nahm sich in wirklich hochherziger Weise des durch die Noth reduzirten, neuen Lehrers an, miethete ihm eine Wohnung und sorgte für Kleidung und sonstige Bedürfnisse; so konnte es denn nicht ausbleiben, daß die Beiden bald durch das Band innigster Freundschaft aneinandergekettet waren.

Trotzdem war diese Stellung nur ein Interimistikum, wennschon dasselbe zehn Jahre dauerte. Sie gab ihm ein festes Brod, legte den Grundstein zu seiner Meisterschaft als Komponist und enthob ihn der finanziellen Sorgen, die sich mit freier Entfaltung des Genies nur selten vereinbaren lassen. Jetzt, wo Tschaikowsky die erforderlichen theoretischen Kenntnisse zur Seite standen, trieb ihn ein unwiderstehlicher Drang zum eigenen Schaffen. Daheim in seinen vier Wänden mochte er am Liebsten weilen und seine Gedanken niederschreiben. Jene Unterrichtstunden im Konservatorium, deren er täglich gewissenhaft sechs ertheilte, waren ihm zuwider, weil sie ihn in seinem freien Fluge hemmten. Und dennoch bedeuteten die zehn Jahre bei Nikolaus Rubinstein für ihn einen unschätzbaren Vortheil. Denn Alles, was er schrieb, — eine übrigens nicht im Druck erschienene F-dur-Ouvertüre ist sein erstes Opus! — wurde von Rubinstein in den Konzerten der Kaiserlichen Musik-Gesellschaft aufgeführt. Das brachte ihm zweierlei Nutzen: Einmal wurde die Welt mit seinen Werken bekannt gemacht; — dann hatte er auch treffliche Gelegenheit, seine Kompositionen da zu verbessern, wo er Lücken entdeckte. Er konnte die Total-Wirkung selbst mit anhören und Alles ihm nicht Passende herausmerzen.

In den feinen Kreisen nicht nur Moskau's, sondern überhaupt des ganzen Zarenreichs besteht die Unsitte, dem fröhlichen Mahle und weingefüllten Pokale mehr zuzusprechen, als mitunter ein gesunder Körper auszuhalten vermag. Tschaikowsky, dem unterdessen sein Stundengeben am Moskauer Konservatorium zur fluchwürdigen Noth-

wendigkeit geworden war, gab sich in den Freistunden den kulinärischen Genüssen im Kreise treuer Freunde hin. Das hielten seine ohnehin stark angegriffenen Nerven nicht aus. So warf ihn 1877 ein schweres Leiden auf das Krankenbett, das ihn nöthigte, seine Thätigkeit am Institut vorläufig einzustellen. Als er endlich nach langem Siechthum wieder gesundete, hatte sich seine Abneigung vor dem „Schulmeister-Amte" noch vergrößert. Er trat daher, um dieser inneren Unzufriedenheit ein Ende zu machen, von seiner bisherigen Thätigkeit definitiv zurück.

Jetzt brauchte er sein Leben nicht mehr zwischen Unterricht und Schaffen zu theilen, er konnte ganz seiner Lieblings-Beschäftigung, der Komposition leben, bald bei Moskau auf dem Lande, bald im südlichen Rußland, auch in Italien. Er besucht, je mehr seine Werke in Deutschland volksthümlich geworden sind, auch unser Vaterland als Gast von Konzert-Vereinen. Die Früchte dieser uneingeschränkten Schaffens-Thätigkeit sind denn zu einem über siebenzig Opus aufweisenden Repertoire angewachsen, auf das wir später zurückkommen.

Erst seit neuster Zeit (seit dem Jahre 1886) hat sich Tschaikowsky auch als Dirigent versucht, und dies mit großem Glücke. Ein unlängst in einer deutschen Musik-Zeitung erschienener längerer Aufsatz über den Meister erzählt hierüber folgende nicht uninteressante Anekdote: „Wer vor noch fünf Jahren behauptet hätte, daß Tschaikowsky Unrecht daran thue, seine Werke nicht selber zu dirigiren, wäre wohl am Meisten vom Komponisten selber verlacht worden. Bis zu seinem 46. Jahre glaubte er, und mit ihm die musikalische Welt, daß er Alles könne, nur nicht ein Orchester leiten. Zweimal hatte er wohl einen schüchternen Versuch gemacht, es zu thun, und zweimal hatte er mit Beschämung das Dirigentenpult wider geräumt. Er konnte infolge dessen nicht ohne Beklemmung auch nur an die Möglichkeit denken, noch einmal auf der Estrade als Dirigent zu erscheinen. Im Winter 1886 sollte seine neue Oper „Tscharodeika" (die Zauberin) auf der Bühne der Moskauer Kaiserlichen Oper erscheinen. Der Kapellmeister Altani wurde ernstlich krank, und die für einen Komponisten außerordentlich trübe Aussicht einer längeren Verschiebung der Aufführung ließ sich befürchten. „Der Noth gehorchend, nicht dem innern Triebe", von Altani selber ermuthigt, griff Tschaikowsky zum dritten Male zum Dirigentenstab. Der Versuch gelang diesmal

vollkommen, und seither hat sich Tschaikowsky durch häufiges Dirigiren in Rußland und im Auslande zu einem äußerst tüchtigen Dirigenten entwickelt."

Aehnlich erging es übrigens Arthur Friedheim, dem bekannten Liszt-Schüler, der vor einigen Jahren sich gelegentlich eines Konzertes in der Berliner Sing-Akademie als vorzüglicher Dirigent entpuppte, während er bisher selbst geglaubt hatte, er sei nur zum Pianisten geboren. —

Die von Tschaikowsky bis jetzt der Oeffentlichkeit übergebenen Werke [1]) sind folgende:

op. 1. **Scherzo à la Russe et Impromptu** (B. Es-moll) pour le piano.
op. 2. **„Souvenir de Hapsal"**. Trois morceaux pour piano: 1. Ruines d'un château (E-moll). — 2. Scherzo (F-dur). — 3. Chant sans paroles.
op. 3. Ouverture et Airs de Ballet de l'opéra: **„Voyévode"**.
op. 4. **Valse** (D-dur) pour le piano.
op. 5. **Romance** (F-moll) pour le piano.
op. 6. **Six romances** pour chant et piano: 1. „Glaub' nicht, mein Freund" (E-moll). — 2. „Nicht Worte" (Cis-moll). — 3. „Wie wehe, wie süß" (A-dur). — 4. Die Thräne (Ges-dur). — 5. „Warum?" (D-dur). — 6. „Nur wer die Sehnsucht" (Des-dur).
op. 7. **Valse-Scherzo** (A-dur) pour le piano.
op. 8. **Capriccio** (Ges-dur) do.
op. 9. **Trois morceaux** pour le piano: 1. Rêverie (D-dur). — 2. Polka (B-dur). — 3. Mazurka (D-moll).
op. 10. **Deux morceaux** pour le piano: 1. Nocturne (F-dur). 2. Humoresque (G-dur).
op. 11. **1er Quatuor** pour 2 violons, alto et violoncelle (D-dur).
op. 12. **„Snégourotschka"**. Fantaisie pour orchestre.
op. 13. **1ère Symphonie** pour grand orchestre (G-moll).
op. 14. **Six chants russes** avec piano.
op. 15. **Ouverture triomphale sur l'hymne danois** p. gr. orch.
op. 16. **Six romances** pour chant et piano
op. 17. **2ème Symphonie** pour grand orchestre (G-moll).
op. 18. **„La tempête"** („Der Sturm"). Fantaisie pour grand orchestre (F moll).
op. 19. **Six morceaux** pour piano: 1. Rêverie du soir (G-moll). — 2. Scherzo humoristique (D-dur). — 3. Feuillet d'Album (D-dur). — 4. Nocturne (Cis moll). — 5. Capriccioso (B-dur). — 6. Thême et variations (F-dur).
op. 20. **„Le lac de Cygnes."** Ballet p. gr. orch.
op. 21. **Six morceaux sur un seule thême** pour piano: 1. Prélude. — 2. Fugue à 4 voix. — 3. Impromptu. — 4. Marche funèbre. — 5. Mazurque. — 6. Scherzo.

1) Ausschließlicher Verleger derselben ist ein langjähriger Freund des Komponisten, P. Jürgenson in Moskau, für Deutschland D. Drahter's Musikalien-Verlag in Hamburg. Erstgenannter Herr hat die große Liebenswürdigkeit gehabt, unser Verzeichniß bis zur Stunde seines Druckes zu vervollständigen

op. 22. **2ème Quatuor** pour 2 violons, alto et violoncelle (F-dur).
op. 23. **Concert** (B-moll) pour le piano avec accomp. d'orchestre.
op. 24. **„Eugène Onéguine."** Opéra (Puschkin).
op. 25. **Six chants russes** avec piano.
op. 26. **„Sérénade mélancolique"** (B-moll) pour le violon avec accompagnement d'orchestre.
op. 27. **Six romances** pour chant et piano: 1. „An den Schlaf" (C-moll). — 2. „Ob sich die Wolke dort" (C-moll). — 3. „Geh' nicht von mir" (F-dur). — 4. Der Abend (B-dur). 5. Klage (E-moll). — 6. „Dem Vöglein gleich" (A-dur).
op. 28. **Six romances** pour chant et piano: 1. „Nein, wen ich liebe" (Es-dur). — 2. Die rothe Perlenschnur (Fis-moll). 3. „Warum im Traume" (D-moll). — 4. „Er liebte mich so sehr" (D-moll). — 5. „Kein Wort von dir" (C-moll). — 6. „Ein einzig' Wörtchen" (Fis-moll).
op. 29. **3me Symphonie** (D-dur) pour grand orchestre.
op. 30. **3me Quatuor** (Es-moll) pour 2 violons, alto et violoncelle.
op. 31. **„Marche Slave"** (unter Benutzung russischer und serbischer Volksweisen) pour grand orchestre (B-moll).
op. 32. **„Francesca da Rimini."** Fantaisie d'après Dante (E-moll) pour grand orchestre.
op. 33. **Variations sur un thème rococco** pour Violoncelle avec orch.
op. 34. **Scherzo-Valse** (C-dur) pour Violon avec orchestre.
op. 35. **Concerto** pour Violon avec orchestre.
op. 36. **4ème Symphonie** (F-moll) pour grande orchestre.
op. 37. **Grande Sonate** (G-dur) pour piano seul.
op. 37a. **„Les 4 Saisons"**, 12 morceaux charactéristiques pour piano: 1. Près de la cheminée. — 2. Carneval. — 3. Chant de l'alouette. — 4. Pervenche. — 5. Nuits blanches. — 6. Barcarolle. — 7. Chant. — 8. La moisson. — 9. La chasse. — 10. Chant d'automne. — 11. En traîneau. — 12. Noël. Valse.
op. 38. **Six romances** pour chant et piano: 1. Sérénade de Don Juan. — 2. „Das war im ersten Lenzesstrahl." — 3. Auf dem Balle. — 4. „Ach, wenn du könntest." — 5. Aus dem Jenseits. — 6. Pimpinella.
op. 39. **Album d'enfants,** 24 pièces faciles pour le piano (im Robert Schumann'schen Style).
op. 40. **12 morceaux** pour le piano (Moyenne difficulté): 1. Etude. — 2. Chanson triste. — 3. Marche fûnèbre. 4. Mazurka. — 5. Mazurka. — 6. Chant sans paroles. — 7. Au village. — 8. Valse. — 9. Valse. — 10. Danse russe. — 11. Scherzo. — 12. Rêverie interrompue. —
op. 41. **Liturgie** (für 4st. Chor mit russischem Texte).
op. 42. **„Souvenir d'un Lieu cher"**, 3 pièces pour violon et piano: 1. Méditation. — 2. Scherzo. — 3. Mélodie.
op. 43. Suite No. 1 pour orchestre (daraus: Marche miniature und Fugue).
op. 44. **Second Concerto** (G-dur) pour piano avec orchestre.
op. 45. **„Capriccio italien"** pour grand orchestre.
op. 46. **Six duos** pour chant et piano: 1. Der Abend. — 2. Balladen. — 3. Thränen. — 4. Im Garten. — 5. Leidenschaft. — 6. Dämmerung.

op. 47. **Sept romances** pour chant et piano: 1. „Wenn ich das gewußt." — 2. „Durch die Gefilde des Himmels." — 3. „Der Dämmerung Schleier sank." — 4. „Schlaf ein, betrübtes Lied." — 5. „Gesegnet seid mir, Wald und Au." — 6. „Ob heller Tag." — 7. „War ich einst ein Halm."

op. 48. **Sérénade pour orchestre à l'archet** (Streich-Orchester) (daraus: Elegia, Larghetto und Valse).

op. 49. **1812. Ouverture sollennelle** pour grande orchestre.

op. 50. **„A la mémoire d'un grand artiste"** (Nicolaus Rubinstein), Trio pour piano, violon et violoncelle.

op. 51. **Six pièces** pour le piano: 1. Valse de salon. — 2. Polka peu dansante. — 3. Menuetto scherzoso. — 4. „Natha." Valse. — 5. Romance. — 6. Valse sentimentale.

op. 52. **Vesper-Gottesdienst** (17 Nummern m. russischem Text).

op. 53. **Suite No. 2** pour orchestre: 1. Jeu de sons. – 2. Valse. — 3. Scherzo humoristique. — 4. Rêves d'enfant. — 5. Dans baroque (Style Dargomijsky).

op. 54. **15 Chants d'enfant** avec piano (nach Dichtungen von Pleschtscheef; daraus No. 15: „Seht, mein Hänschen ist so klein").

op. 55. **Suite No. 3** pour orchestre.

op. 56. **Fantaisie** pour le piano avec orchestre.

op. 57. **Six chants russes** avec piano.

op. 58. **„Manfred"**, Symphonie (nach Byron) en 4 tableaux pour grand orchestre.

op. 59. **„Doumka"**, Scène rustique pour grand orchestre.

op. 60. **12 romances russes** pour chant et piano.

op. 61. **„Mozartiana"**, Suite No. 4 pour orchestre (Vier Stücke W. A. Mozart: 1. Gigue. – 2. Menuett. — 3. Gebet. 4. Thema mit Variationen).

op. 62. **Pezzo capriccioso** pour violoncelle avec orchestre.

op. 63. **Six romances** pour chant et piano (Sr. Kaiserl. Hoheit dem Großfürsten Konstantin Konstantinowitsch von Rußland gewidmet: 1. „Nicht sogleich hat mich Liebe erfüllt." — 2. „Am offenen Fenster." – 3. „Fahret hin ihr Träume." — 4. „Erstes Wiedersehen." — 5. „Kein Lichtlein glänzt mehr durch die Nacht." — 6. „O mein Kind, durch die schweigende Nacht").

op. 64. 5ème **Symphonie** pour grande orchestre.

op. 65. **Six Mélodies** (dediées à Madame Desirée Artôt de Padilla: 1. Sérénade: „Ou vas-tu, souffle d'aurore." — 2. Déception: „Le soleil rayonnait encore." – 3. Sérénade: „J'aime dans le rayon." — 4. „Q'importe quel' hiver." — 5. Les l'armes: „Si vous donnez." — 6. Rondel: „Il se câche dans ta grâce").

op. 66. **„La belle au bois dormant".** Ballet pour grand orchestre.[2])

---

2) Dieses Ballet soll, wie uns Herr Jürgenson aus Moskau mittheilt, im Januar am Kaiserlichen Theater zu St. Petersburg zur Aufführung kommen.

Opuslos sind herausgegeben:

An Opern:

1. „**Eugen Onegin**“, Lyrische Szenen in 3 Aufzügen nach Alexander Puschkin.
2. „**Der Schmied von Walkula**“.
3. „**La caprice d'Oxane**“ (oder „Tscherewitschki“), eine Umarbeitung des „Schmied von Walkula“; beide Ausgaben existiren.
4. „**Der Schwanensee**“ („Le Lac de Cygnes“, op 20), Ballet.
5. „**Wojwod.**“
6. „**Opritschnik.**“
7. „**Mazeppa.**“
8. „**Die Jungfrau von Orleans**“.
9. „**Tscharodeika.**“
10. „**La belle au bois dormant**“ (op. 66), Ballet.

Bedeutendere Kompositionen:

1. „**Festmarsch zur Krönung Kaiser Alexander III.**“ für großes Orchester.
2. „**Krönungs-Kantate**“ für gemischten Chor und Orchester.
3. **Valse sur les Motifs du Ballet: „Le Lac de Cygnes“** arr. pour Orchestre du Bal.
4. **Ouvertüre zu: „Romeo und Julia“** für großes Orchester.
5. **Impromptu-Caprice** für Pianoforte.
6. **Vier russische Romanzen** mit Pianoforte-Begleitung.
7. **Neun russische Kirchengesänge.**
8. **Fünfzig russische National-Lieder** für Pianoforte zu 4 Händen.
9. Die sogenannten „**Jahreszeiten**“, 12 **Pianofortestücke** (irrthümlicherweise in Deutschland unter op. 37 erschienen).
10. **Eine Harmonielehre** in russischer Sprache.

Endlich existirt noch eine ungedruckte Ouvertüre zu „Hamlet“, welcher Tschaikowsky noch Zwischenakte anfügen will, sodaß wir es dann also mit einer vollständigen Musik zu Shakespeare's „Hamlet“ zu thun haben würden. Die Ouvertüre allein ist in Moskau sowohl, wie auch in St. Petersburg zu wiederholten Malen im Jahre 1889 aufgeführt worden.

Dieses Verzeichniß lehrt, daß auch Tschaikowsky einer jener Tondichter ist, welche sich auf jedem Felde der Komposition versucht haben. Zwar ist der Erfolg nicht immer ein gleicher gewesen, dennoch aber geht ein genialer Zug selbst durch jene kleinen Werke, welche man mit vollem Rechte als Bagatellen bezeichnet. Können wir uns auch sonst nicht zur Billigung dieser Tondichtungsart herbeilassen, so müssen wir doch anerkennen, daß unser Meister von wirklich guten und melodiösen Ideen geradezu bestürmt worden ist und, um dieselben

zu verwerthen, zur Bagatelle griff. Daß die Russen bei der immer noch im Entstehen begriffenen musikalischen Entwickelung ihres Landes solche Talente warm halten und durch allerlei Auszeichnungen ehren, ist nur patriotisch. Wir Deutsche stellen uns auf einen etwas nüchterneren Standpunkt, unsere Kritik fällt selbst bei strengster Berücksichtigung der Nationalität und ihrer Eigenthümlichkeit immer etwas scharf aus, weil wir unsere eigenen unsterblichen Vorbilder stets neben den Neuling stellen und alsdann unwillkürlich auf die große Kluft zwischen Beiden aufmerksam werden müssen.

Ueber die Opern Tschaikowsky's ist bereits gelegentlich des historischen Ueberblicks über die Entwickelung der russischen Musik kurz gesprochen worden. Sie reichen an Glinka nicht heran, — sie sind nicht dem ureigentlichen slavischen Fühlen entsprungen, sondern lehnen sich an deutsche und italienische Muster an. Dies ist aber, wenn man von der nationalen Kunst-Entwickelung spricht, ein Mangel. Sämmtlich stehen sie auf dem Repertoire der russischen Bühnen und werden stets mit großer Begeisterung aufgenommen. Warum sich Deutschland diesen Werken gegenüber so exklusiv verhält, ist uns unerfindich. Man giebt die Opern Verdi's, Donizetti's, Bellini's, Gounod's auf deutschen Bühnen und beweist damit, daß man von internationalen Grundsätzen ausgeht. Warum will man also Tschaikowsky, Glinka, Serov und Andere geniale russische Tondichter vom Repertoire ausschließen, zumal man durch die Annahme Rubinstein'scher Opern bewiesen hat, daß es nicht politische Bedenken sind, welche ein Eindringen russischer Kunst in Deutschland zurückweisen? — „Eugen Onegin", ein Werk, das in der Regel zu den Opern mitgerechnet wird, ist in Wirklichkeit nur eine Sammlung lyrischer Szenen aus dem bekannten Gedichte des berühmten und in Rußland so verehrten Poeten Alexander Puschkin. Die Erst-Aufführung dieses Opus fand gelegentlich einer Schüler-Prüfung am Konservatorium zu Moskau statt, für das es auch geschrieben ist. — Schön ist ferner die Musik zum Ostrowski'schen Frühlingsmärchen: „Schneewittchen", die übrigens in Deutschland ebenfalls sehr wenig bekannt ist.

In seinen größeren Orchesterwerken zeigt sich Tschaikowsky, wie überhaupt seine ganzen Kollegen aus der jüngeren Musiker-Generation Rußlands, der neudeutschen Kunstrichtung abhold. Das ist nicht nur in Rücksicht auf das Leben unseres Meisters erklärlich, sondern wird

auch schon dadurch bedingt, daß die musikalischen Verhältnisse Rußlands noch in der Entwickelung begriffen sind und naturgemäß erst die Stadien der sogenannten Klassizität durchmachen müssen, ehe sie der modernen Romantik huldigen können. Leider werden die Sinfonien und sinfonisch angelegten Werke („Franzezca da Rimini“, „Der Sturm“), sowie seine herrlichen Orchester-Suiten wenig gespielt. Der beiden prächtigen Klavierkonzerte hat sich unser Virtuosenthum bereits bemächtigt und sie unter großem Beifall zu Gehör gebracht.

Die Klavier-Bagatellsachen, welche auch in Deutschland neuerdings sehr gern gespielt werden, tragen mehr oder minder den Charakter feiner Salon-Kompositionen. Hier zeigt sich auch der italienische Einfluß klar und unwiderleglich.

In seinen Liedern weist Tschaikowsky eine besondere Eigenart auf, hier ist er völlig national und schafft wirklich zauberische Weisen. Bei der Sangeslust, die keinem Volke so ausgesprochen innewohnt, wie gerade den Russen, ist dies auch nicht zu verwundern. Unter seinen Gesängen heben wir als besonders schön und stimmungsvoll hervor: op. 6 Nr. 3: „Wie wahr, wie süß“; Nr. 6: „Nur wer die Sehnsucht kennt.“ — op. 27 Nr. 1: „An den Schlaf“; Nr. 3: „Geh' nicht von mir“; Nr. 6: „Dem Vöglein gleich“; — op. 28 Nr. 6: „Ein einzig' Wörtchen.“ — op. 38 Nr. 1: Sérénade de Don Juan; Nr. 2: „Das war im ersten Lebensstrahl“; Nr. 3: „Auf dem Balle.“ — op. 47 Nr. 1: „Wenn ich das gewußt“; Nr. 5: „Gesegnet seid mir Wald und Au“; Nr. 6: „Ob heller Tag“; Nr. 7: „War ich einst ein Halm.“ — op. 63 (Romanzen), Nr. 3: „Fahret hin ihr Träume“; Nr. 5: „Kein Lichtlein glänzt mehr durch die Nacht“; Nr. 6: „O mein Kind durch die schweigende Nacht.“ — Alles sind Perlen der Gesangs-Literatur. —

Die Zeitungen der letzten Tage melden, daß Tschaikowsky eine neue Oper: „Die Kapitains-Tochter“ beendet hat. Dieselbe soll in der St. Petersburger Hof-Oper angenommen, der Text der gleichnamigen Dichtung Alexander Puschkin's entlehnt sein.

Dr. Reitzel, ein genauer Kenner der russischen Musik, veröffentlichte vor längerer Zeit in der „Kölnischen Zeitung“ einen ausgezeichneten Artikel, der auszugsweise am Schlusse dieses Essays angeführt werden soll, weil er nicht unwesentlich zur Würdigung Tschai-

kowsky's und zum Verständnisse der neurussischen Musik-Verhältnisse beiträgt. Es heißt dort:

„Keinem Volke ist die Sangeslust so angeboren wie dem russischen, bei keinem überwiegen die Empfindungen, die zum Gesange treiben wie bei ihm, keines pflegt so wie dieses seinen Beschäftigungen singend obzuliegen, singend seine Feste zu feiern, singend seinem Schmerze nachzuhängen. Wenn das deutsche Volk im Ernst der Zeiten das Singen verlernt, das französische es nie recht erlernt hat, so ist das russische dasjenige, welches wirklich noch singt. Dieses Volk ist noch nicht gewohnt, alle seine Erlebnisse überlegend zu erwägen und aus ihnen die Nutz-Anwendung für sein Handeln zu ziehen, es jubelt und seufzt in den Tag hinein, und sein unzertrennlicher Gefährte ist immer sein Gesang. Freilich birgt kein Land einen solchen Lieder-Reichthum wie Rußland, und keine Volkslieder-Sammlung kann sich an Mannigfaltigkeit der Rhythmen und der Stimmungen mit der russischen messen.

Aus dem eigentlichen russischen Volke ist allerdings bis jetzt noch kein Tondichter hervorgegangen. Andererseits ist unter den russischen Tondichtern, die fast alle der gebildeten Gesellschaftsklasse entstammen, keiner von Bedeutung, dessen Ton-Empfinden sich nicht mit dem des Volkes eins fühlte, in dessen Werken sich nicht das gleiche musikalische Lebensblut regte wie in den Volksliedern, der sich nicht von ihnen hätte anregen und erfüllen lassen. Aus der Musik keines einzigen Volkes tönt die Sprache des Volksgeistes so unverkennbar hervor, als aus der russischen, und die russischen Komponisten sind trotz ihrer Aneignungs-Fähigkeit, trotz ihrer Achtung vor dem Auslande, ohne es zu beabsichtigen, die ersten Patrioten der Welt. Nicht der reiche Liederschatz ist es, aus dem sie nur nach Belieben schöpfen dürfen, nicht das Bestreben, dem Volke verständlich zu sein — denn diesem bleiben die Kunstwerke der Tondichter unbekannt —, es ist vielmehr die Natur selbst, die Eigenthümlichkeit des Landes, die allen seinen Kindern ihr Zeichen aufdrückt und all' ihre musikalischen Aeußerungen aus gleichem Keime entspringen läßt. Die unendlichen Gegensätze zwischen der erstarrten und der erblühten Natur, die Oede der weiten Landstrecken, der Jubel des Frühlings, die Trauer des Herbstes mit ihren tausenderlei Stimmungen begeistern das Volk zu seinen Liedern, die Tondichter zu ihren Kunstwerken. Es ist die russische Scholle, die den Herzens-Ergüssen des singenden Volkes, der schaffenden Tondichter zum Dasein half, deren Duft und Dunst in beiden lebt und treibt.

Neben dieser Liebe zu seinem Lande geht bei dem gebildeten Russen eine Werthschätzung abendländischer Kultur und ein Trieb, sich dieselbe anzueignen, nebenher, die jene Liebe oft vollständig überwuchert. Der junge russische Tondichter dringt mit einer Emsigkeit und mit einem Geschick in die Geheimnisse des Kontrapunktes ein, wie es bei uns als Ausnahme vorkommt. Bach und Beethoven sind ihm die Muster, denen er seinen Formensinn und die Kunst der Stimmführung ablernt; bei Berlioz und den neueren Franzosen sucht er Unterweisung in der Art, das Orchester zu behandeln.

Der russische Tondichter stellt sich also ganz auf den Boden der abendländischen Musik, sein Orchester, seine Formen, seine Verarbeitung der Motive sind die unsern. Aber was er uns sagt, der Inhalt, die Stimmungen seiner Schöpfungen, das ist das Neue und Fremdartige in ihnen; es ist der Athemzug einer noch jungfräulichen Natur, der in ihnen weht. Der russische Komponist ist der Ausdeuter der russischen Volksseele.

Es versteht sich von selbst, daß diese eben angeführte Richtung unter dem komponirenden Jung-Rußland nicht sogleich eine Menge hervorragender Talente hat zeitigen können und daß unter den heutigen Tondichtern viele sind, die entweder in der Tonsetzkunst des Abendlandes aufgehen, oder die sich nicht aus den Fesseln der nationalen Sonderart befreien können und die daher im ersten Falle nicht nationaleigenthümlich, im letzten für unser Empfinden herbe und ungenießbar geblieben sind. So wird Rubinstein von der jungrussischen Komponistenschule als Ausländer behandelt, und ein Mussorgsky wird kaum darauf Anspruch erheben dürfen, daß wir die Kluft der Unbekanntschaft, die uns von ihm trennt, aufheben.

Der Komponist, in welchem nationalrussische Eigenthümlichkeit und innerstes musikalisches Formgefühl den harmonischsten Bund eingegangen sind, ist Peter Tschaikowsky." —

Mit der letzten Bemerkung können wir uns aus bereits dargelegten Gründen nur bedingungsweise einverstanden erklären. Die nationalrussische Eigenthümlichkeit ist, wie bei Rubinstein, so auch bei Tschaikowsky nicht unbedeutend durch die deutschen Vorbilder beeinträchtigt worden. Sie wird es auch weiterhin werden, je mehr der moskowitische Komponist mit dem deutschen Kunstleben in enge Fühlung tritt. Das ist vielleicht vom russischen Patriotismus aus ein Fehler, vom allgemeinen Kunststandpunkte aus nicht. Rußland ist zu arm, um aus sich selbst heraus ein völlig nationales Universal-Genie zu schaffen; es bedarf der Unterstützung. In der Wahl derselben geht es sicherlich am Besten, wenn es sich nicht nach Italien wendet, sondern an diejenigen anschließt, welche für die Kunst aller Länder die ewig unübertrefflichen, die unsterblichen Vorbilder sind, — an die deutschen Meister! —

Ein Virtuosen-Duo.

Professor August Wilhelmj.

(Violine.)

Doktor Wilhelm Mohr schreibt einmal gelegentlich einer Kritik über Wilhelmj's Leistungen in der „Kölnischen Zeitung": „Wer vermochte da noch zu unterscheiden, was dem schaffenden und was dem nachschaffenden Künstler angehörte?" — Und in der That behauptet der gefeierte Geiger unter unseren modernen Konzertspielern eine Stellung, die wir im Allgemeinen mit derjenigen Hans von Bülow's vergleichen möchten. Er ist in der Reproduktion so geistreich, so originell, daß er das vorzutragende Stück von Neuem schafft und damit nicht allein reproduktiv, sondern zugleich auch produktiv wirkt. Er lebt sich derartig in die Ideen der fremden Komposition hinein, daß sie dem Hörer als eigenes Werk erscheint. Dabei theilt er jedoch nicht den Vorzug mit Bülow, daß er nämlich zu Gunsten des zu interpretirenden Tondichters das virtuose Moment zurückdrängt und der idealen Auffassung den ersten Platz über dem Erfolge des Technikers einräumt. Während also Bülow die Individualität völlig in den Hintergrund stellt und sich derartig z. B. in Beethoven versenkt, daß er gleichsam als Geist dieses Meisters am Flügel waltet, untermischt Wilhelmj seine individuellen Veranlagungen als Techniker und Künstler derartig mit dem fremden Gedanken, daß man eben stets den Komponisten und den Vortragenden voneinander zu sondern vermag. — Fraglos besitzt demnach Bülow mehr künstlerische Selbstlosigkeit und größeren Idealismus, als Wilhelmj, den eine gewisse

Eitelkeit nie zur Wiedergabe eines Werkes ohne egoistische Neben-Absichten veranlassen kann.

Man hat dem rheinischen Virtuosen den Beinamen eines „Paganini der Neuzeit“ gegeben; wir wollen diesen überschwänglichen Titel nicht beanstanden. Jedenfalls ist er nicht der erste Geiger der Gegenwart. In der edlen, selbstlosen Wiedergabe, im gründlichen Vertiefen, in der Fähigkeit, jede eitle Virtuosen-Regung zu Gunsten der Komposition zurückzudrängen, ist ihm Josef Joachim[1]) weit überlegen. Handelt es sich also um die Frage nach den rein technischen Fähigkeiten eines Violinisten, so wollen wir Wilhelmj seinen Ruhm als Ersten nicht abstreiten; kommt hingegen die edle, echt künstlerische Auffassung des Ganzen und die sich ihr anschließende Reproduktion zur Beurtheilung, so wissen wir und jeder Mensch, den Technik nicht allein bestechen kann, daß Joachim der erste Preis gebührt. — Diese kurze Präzisirung unseres Standpunktes möchten wir gleich im Eingange der Besprechung vorausschicken, damit man weiß, daß wir nicht die Grundsätze alter Lexikographen beibehalten. Soll das vorstehende Urtheil auch keineswegs Wilhelmj's Verdienste kürzen und schmälern, so möchte es doch auf der anderen Seite vor einer maßlosen und exzentrischen Ueberschätzung bewahren.

Wir berührten vorhin mit einigen Worten die Originalität in der Reproduktion, wie sie z. B. Bülow, Joachim, Franz Liszt u. A. in so vollendetem Maße zu eigen war. Man gestatte uns hier bei sich bietender Gelegenheit wenige Worte pro domo! — Verschiedene kritische Besprechungen über den ersten Band der „Zeitgenössischen Tondichter“ enthielten den Tadel, daß wir Hans von Bülow als reproduktives Genie in die Reihen der zu Besprechenden aufnahmen. Mit derselben Berechtigung könnte man bei der Lektüre des vorliegenden Buches fragen: „Wie kommen August Wilhelmj und Gustav Láska unter die Tondichter?“ — Wir verweisen daher von Neuem auf eine diesbezügliche Erklärung, welche wir seinerzeit gelegentlich der Besprechung Bülow's abgaben: „Wollen wir die Aufschrift unseres Werkes: „Zeitgenössische Tondichter“ auch auf Bülow ausdehnen, so ist dies im Grunde genommen unrichtig. Denn dieser Künstler ist

---

1) Vergl. Tondichter Bd. I.: „Josef Joachim und sein Konzert „in Ungarischer Weise.“ —

als produktives Genie so unbedeutend, daß er kaum der Erwähnung bedarf. Trotzdem glauben wir nicht, durch die Einreihung seines Namens in die Kategorie der Tondichter eine Inkonsequenz zu begehen. — Unter gewissen Voraussetzungen kann nämlich ein reproduktiver Künstler durch die vollendete Leistung zum Neuschöpfer und Neubildner werden, — der Reformator und Verkünder einer alten Lehre im neuen Gewande. Es geschieht dies um so eher, je höher der zu interpretirende Stoff steht. — Wenn daher die Lebens-Aufgabe und das ganze kraftvoll-geniale Schaffen eines Mannes den Zweck verfolgt, den größten aller Ton-Poeten, das ewig unerreichbare Ideal deutscher Musik-Dichtung (L. van Beethoven) zum Verständniß der Allgemeinheit zu bringen, so ist ihm der Lorbeer eines Selbstschaffers verdientermaßen zu überreichen." — Haben sich nun auch die beiden Virtuosen dieses Buches nicht auf eine solche Spezialität geworfen, wie Bülow, ist auch bei Wilhelmj in Betracht zu ziehen, daß der zu interpretirende Stoff stets unter einer gewissen virtuosen Eitelkeit leidet, so wird uns dennoch jeder, der nicht allzu engherzig urtheilt, Recht geben, wenn wir die Schranken pedantischer Erwägung nichtachten und durch Erweiterung des Kreises der Tondichter auch diejenigen mit hineinziehen, welche in der Wiedergabe durch ihre Genialität Neuschöpfer geworden sind. In diesen Vorzug aber theilen sich unter Abzug individueller Eigenthümlichkeiten Beide. — — —

August Emil Daniel Friedrich Viktor Wilhelmj ist am 21. September 1845 in Usingen[2]), der früheren Residenz der Fürsten von Nassau-Usingen, geboren. Sein Vater ist der aus den Zeitungs-Reklamen bekannte, große Rheingauer Wein-Produzent Dr. jur. August Wilhemj in Hattenheim. Seine Stellung als Königlich Preußischer Obergerichts-Anwalt hatte er seinerzeit aufgegeben, um als wohlsituirter Mann sich dem Weinbau zu widmen. Seine Gattin Charlotte, geb. Petry, war selbst eine vielgenannte Künstlerin und Schülerin des

2) Der Stadtrath von Usingen ließ noch im Mai 1876 an Wilhelmj eine Einladung ergehen, welcher der Künstler gern Folge leistete. Die Huldigungen, die man an jenem Tage dem gefeierten Meister des Violinspiels darbrachte, sind unbeschreiblich. So verlieh ihm Usingen u. A. das Ehrenbürgerrecht und votirte in einer Stadtverordneten-Versammlung einstimmig, daß zur bleibenden Erinnerung an diesen Tag eine Stiftung gegründet werde, die den Namen „August-Wilhelmj-Stiftung" führe.

Hofraths André[3]) in Offenbach, Fréderik Chopins und Marco Bordogni's.[4]) Also ein musikalisches Haus, dem unser Künstler entstammt!

Den ersten Unterricht empfing das für Musik außerordentlich empfängliche Kind durch den Herzoglich Nassauischen Hof-Konzertmeister Konrad Fischer (aus der Familie der berühmten Fischer stammend). Was für Fortschritte Wilhelmj machte, beweist die Anekdote von der bekannten Sängerin Henriette Sontag.[5]) Als dieselbe im Jahre 1852

---

3) Johann Anton André, der berühmteste Sproß der Künstler- und Verlags-Familie André — — —, am 6. Oktober 1775 in Offenbach geboren, war bereits als Knabe ein tüchtiger Pianist und Partiturenspieler. Nach Absolvirung seiner Studien (1796), übernahm er den Verlag seines Vaters und zog den Erfinder der Lithographie, Aloys Sennefelder, nach Offenbach. In Wien, wo er auf einer 1799 unternommenen Reise mit den damaligen Koryphäen der Musik in Verbindung trat, erwarb er von der Wittwe Mozart's den Gesammt-Nachlaß dieses Meisters für seinen Verlag. Als Komponist hat er sich auf allen Gebieten versucht, dem der Oper, der Kantate, des Liedes, der Sinfonie, des Quartetts, Konzerts und der Sonate. Sein zweibändiges, leider nicht vollendetes „Lehrbuch der Tonsetzkunst" (in vier Abtheilungen 1832, 1835, 1838 und 1843) dürfte Jedermann bekannt sein. Von seinen Schülern sind Aloys Schmitt, Wilhelm Speier, Karl Arnold u. A. zu nennen. Sein Landesherr verlieh ihm für seine großen Verdienste den Titel eines Hofraths und Hof-Kapellmeisters; er starb am 6. April 1842 in Offenbach.

4) Marco Bordogni ist im Jahre 1788 zu Bergamo geboren, machte seine Studien bei Simon Mayr und sang später in den Kirchen, sowie als Tenorist auf den Mailänder Bühnen del Rè und Carcano. Im Jahre 1819 für die italienische Oper in Paris gewonnen, erregte er die Aufmerksamkeit Cherubini's im höchsten Maaße, der ihm eine Professoren-Stelle am Pariser Konservatorium anbot. Ein Engagement für Spanien machte zunächst Bordogni eine Annahme dieser Offerte unmöglich; im Jahre 1824 wurde er erster Professor an dem genannten Institute und verwaltete dieses Amt in unermüdlicher Treue und Hingebung 32 Jahre lang. Seine rastlose Thätigkeit sowie der im Jahre 1853 erfolgte Tod seiner geliebten Tochter erschütterten die Gesundheit des Künstlers so tief, daß er 1856 sein Amt am Konservatorium niederlegte. Mitten in der Arbeit an einer großen Gesangschule ereilte ihn am 31. Juli 1856 der Tod. Abgesehen von der in Barcelona geschriebenen und auch mit Beifall aufgeführten Oper: „La mascara fortunata" bewegte sich Bordogni als Komponist ausschließlich auf dem Gebiete der Gesangs-Technik und hat zahlreiche unübertroffene Studienwerke der dankbaren Nachwelt geschenkt.

5) Henriette Sontag, später Gräfin Rossi (geb. am 13. Mai 1805 zu Koblenz) gehört zu den bekanntesten Persönlichkeiten auf dem Gebiete des

den Eltern einen Besuch machte, mußte ihr der damals kaum sechs Jahre alte Knabe ein Violinstück vortragen. Die Auffassung des Ganzen, sowie die Ueberwindung technischer Schwierigkeiten war eine so treffliche, daß die Sontag den Knaben gerührt küßte und in die Worte ausbrach: „Du wirst einmal der deutsche Paganini werden!" — Ist diese Schnurre nicht erst später erfunden, so muß man den Seherblick der gefeierten Sängerin jedenfalls bewundern.

Während sich sonst die frühreifen Talentchen nur auf dem Gebiete der Technik heimisch fühlen und dort ihr Publikum entzücken, so versuchte es Wilhelmj bereits in diesem Kindes-Alter, der individuellen Auffassung Geltung zu verschaffen und das Alltags-Virtuosenthum zu verachten. Sicherlich hat er damals diese Ziele nicht mit

---

Opern-Gesanges. Bereits als Kind mit den Brettern vertraut und einer Schauspieler-Familie entstammend, gab sie in Prag, wo sie das Landes-Konservatorium besuchte, ihr erstes Debüt als Königin von Navarra in „Johann von Paris" und ward begeistert aufgenommen. Im Jahre 1824 sehen wir die Sängerin in Leipzig, kurz darauf in Berlin am Königstädtischen Theater, woselbst sie auch ihren nachmaligen Gatten, den Sekretair an der Sardinischen Gesandtschaft in Berlin, Grafen Rossi, kennen lernte. Ein Gastspiel in Paris (am 15. Juni 1826: „Barbier von Sevilla") eroberte ihr im Sturme alle Herzen. Trotz der denkbar günstigen Bedingungen, welche sie an Berlin fesselten, ging sie nach Ablauf ihres Kontrakts 1828 wieder nach Paris, alsdann nach London (wo ihr eine Benefiz-Vorstellung allein 40,000 Mark einbrachte), rivalisirte dann in Paris mit der Malibran, mit der sie später nach einem kurzen Engagement in London für die italiensche Oper verpflichtet wurde. — Seit länger als einem vollen Jahre war die Sontag bereits mit dem Grafen Rossi heimlich verheirathet; am 18. Januar 1830 verabschiedete sie sich von dem Pariser Publikum, weil sie das Theater- mit dem Eheleben nicht für vereinbar hielt. Ihr letztes Debüt bildete ihren höchsten Triumph. — Ein überaus glückliches Dasein erblühte ihr nunmehr an der Seite ihres Gatten, der abwechselnd im Haag, in Frankfurt und St. Petersburg verweilte. Nach zwanzigjähriger Pause nöthigten die Sängerin unbekannt gebliebene Umstände (nach Karl Sontags Aussage nicht finanzielle Misère, wohl aber eine Veränderung der Vermögens-Umstände) zur Wiederaufnahme der früheren Bühnen-Thätigkeit. Ihre Aufnahme in London, Paris, München ꝛc. war eine geradezu enthusiastische. Im Jahre 1852 trat sie jene verhängnißvolle Reise über den Ozean an. Im Triumphe durchzog sie Amerika. Ihre Stimme hatte sich wesentlich gestärkt und gekräftigt. Da erlag sie am 17. Juni 1852 in Mexiko der Cholera, nachdem sie noch am 11. Juni mit unglaublicher Bravour die Partie der Lucrezia gesungen hatte. —

Bewußtsein, sondern gleichsam instinktiv verfolgt; immerhin aber muß der Trieb einer inneren Anlage entsprungen sein. So kann man das allgemeine Erstaunen gerechtfertigt finden, welches der Knabe durch sein Spiel in den Kreisen selbst der Kunstkenner erregte. Der breite, speziell Wilhelmj eigenthümliche Ton, den er sich bis zur Gegenwart erhalten hat und mit dem er von Herzen gern kokettirt, ein durchaus reines Spiel und jenes feine musikalische Gehör, das ihn befähigte, aus einem beliebigen Akkorde, selbst aus einem disharmonischen Wirrwarr, einen einzelnen Ton herauszuhören und ihn zu benennen, mußte frappiren.

Im Spätherbst des Jahres 1853 (November) wirkte Wilhelmj zum ersten Male in einem Haydn'schen Quartette mit. Er absolvirte diese Probe mit Glanz, als wäre er ein alter, routinirter Quartett-Spieler, pointirte vortrefflich seine solistischen Partien, hielt bei der Begleitung an und zeigte, daß er vollständig über seinem Stoffe stand. Ebenso scharf, wie das musikalische Gehör, war bei ihm das rhythmische Gefühl entwickelt; selbst die komplizirte Taktart vermochte ihn nicht aus der Fassung zu bringen. Im neunten Lebensjahre (am 8. Januar 1854) trat er zum ersten Male in einem Konzerte zu Limburg a. d. Lahn zum Besten der dortigen Stadtarmen öffentlich auf. Sein musikalisch vollendeter Vortrag machte Sensation. Dasselbe gilt von seinem Debüt als Solist am Hoftheater in Wiesbaden am 17. März 1856.

Trotz aller dieser Erfolge konnte sich Wilhelmj's Vater immer noch nicht dazu verstehen, seinen Sohn Musiker werden zu lassen, sondern bestand darauf, daß er die Gelehrten-Laufbahn einschlüge. „Ich will zugeben, Du hast Talent", meinte er. „Das berechtigt Dich immer noch nicht, gleich ein ganzes Leben auf dasselbe zu bauen; denn heutzutage gehört zu einem wahren Künstler mehr, als bloßes Talent, — etwas Halbes sollst Du aber nicht werden. Jene Lobes-Hymnen, die man Dir singt, haben Deine Eitelkeit erweckt, ich merke es wohl. Allein Du darfst nicht vergessen, daß Du Deiner Jugend einen großen Antheil am Erfolge zu danken hast; ob die künstlerische Entwickelung mit dem Alter gleichen Schritt halten wird, bleibt eine offene Frage an die Zukunft." — Als aber der Sohn täglich von Neuem in den Vater drang und ihm vorstellte, daß er tief unglücklich werden würde, wenn man seinen Herzenswünschen nicht willfahre,

gab jener bedingungsweise nach: „Ich will mich Deiner Neigung fügen; doch mache ich dieses Zugeständniß von dem Urtheile einer maßgebenden, musikalischen Persönlichkeit über Dich abhängig. Befindet Dich diese bedeutend genug, um zu Deiner Ausbildung als Künstler zu rathen, dann soll Dir meinerseits nichts mehr in den Weg gelegt werden!" — Froh über diese Errungenschaft, dankte der junge Wilhelmj dem Vater und studirte fleißig in der Schule bis zum Jahre 1861. —

Auf Empfehlung des Prinzen Emil von Wittgenstein wandte sich unser unternehmender Jüngling im Frühling dieses Jahres nach Weimar an Franz Liszt, um von dem genialen Meister das entscheidende Urtheil über seine Befähigung und Tauglichkeit zum Künstler-Berufe entgegenzunehmen. Liszt empfing Wilhelmj nicht allzu freundlich, weil er gegen alles Wunderkinderthum eine unsagbare Antipathie hegte. So packte denn der junge Mann muthig seine Violine aus, während Liszt am Flügel Platz nahm, um den Empfohlenen zu begleiten. Die Spohr'sche „Gesangszene" (Achtes Violin-Konzert op. 47) machte den Anfang; ihr folgten die „Ungarischen Weisen" H. W. Ernst's. Obgleich Liszt schon aus dem bisherigen Vortrage die eminente Begabung Wilhelmj's ersah, ließ er ihn trotzdem noch einige Stücke vom Blatt spielen, um seinem Amte als Kunstrichter nach allen Seiten hin gerecht zu werden. Auch dieser Aufgabe entledigte sich der Geprüfte mit erstaunlichem Geschicke, sodaß am Schlusse der Meister aufsprang, ihm die Hand reichte und in die Worte ausbrach: „Und da konnte man noch über Ihren Beruf schwanken?! — Die Musik ist Ihnen ja angeboren! Sie sind so sehr für die Geige prädestinirt, daß dieselbe für Sie hätte erfunden werden müssen, wäre sie noch nicht dagewesen! Arbeiten Sie fleißig weiter; die Welt wird noch von Ihnen reden, junger Mann!" — Daß dieses Geleitwort Liszt's die letzten Bedenken des fürsorglichen Vaterherzens beseitigte, bedarf kaum der Erwähnung. Welches Interesse aber der Meister für seinen neuen Protégé hegte, mag daraus ersehen werden, daß er ihn wenige Tage nach der vorbeschriebenen Prüfung persönlich nach Leipzig begleitete, wo er ihn bei Ferdinand David[6]) durch seine Fürsprache

6) Ferdinand David (geboren am 19. Juni 1810 in Hamburg) ist ein ähnliches Genie, wie Wilhelmj, hat es aber nie zu einer so virtuosen Vollendung gebracht. Bereits als zehnjähriger Knabe trat er in Hamburg an die Oeffentlichkeit, war von 1823—26 Schüler Louis Spohr's in Kassel

besonders gut unterzubringen gedachte. Er überwies Wilhelmj an David mit den denkwürdigen Worten: „Hier bringe ich Ihnen den zukünftigen zweiten Paganini; sorgen Sie für ihn!" —

Und David nahm das Wort des Meisters zu Herzen, er gewann Wilhelmj während der drei Jahre seiner Vorbereitung auf dem Leipziger Konservatorium (1861—1864) lieb und leitete die Studien des Jünglings auf der Geige selbst, während ihn in Harmonie-Lehre und Kontrapunkt Moritz Hauptmann, Ernst Friedrich Richter und später in Wiesbaden auch Joachim Raff unterrichteten. Freilich bedurfte Wilhelmj in technischer Hinsicht eigentlich keines Lehrers mehr; denn bei seinem Eintritt in das Konservatorium beherrschte er bereits die Technik so vollkommen, daß er von seinen Mitschülern als Wunder angestaunt und oft genug in seiner Wohnung um Extra-Proben seiner ganz unglaublichen Virtuosität angegangen wurde. — Das, was er von seinem berühmten Lehrer vor Allem erbte, ist die Klassizität im Styl, die weniger in den Soli, als im Quartettspiele sich Geltung verschafft und so außerordentlich wohlthuend wirkt. — „Schwierigkeiten giebt's für ihn nicht!" —, pflegte David schmunzelnd zu sagen,

---

und unternahm nach vollendeter Ausbildung mit seiner Schwester Luise, einer ganz vortrefflichen Pianistin, Konzertreisen durch Deutschland, die seinen Ruf begründeten. Nach kurzer Mitgliedschaft am Berliner Königstädtischen Theater-Orchester, ging er als Quartettspieler nach Dorpat, von wo aus er zu wiederholten Malen Kunstreisen nach St. Petersburg, Moskau und Riga unternahm. Im Jahre 1836 kehrte er nach Deutschland zurück, um in Leipzig dauernden Wohnsitz zu nehmen. Hier wirkte er als erster Konzertmeister am Gewandhaus-Orchester, seit Gründung des Konservatoriums im Jahre 1843 auch als Lehrer des Violinspiels an diesem Institute. Fast vierzig Jahre eines ununterbrochenen, segensreichen Wirkens in Leipzig folgten. Am 13. Juli 1873 wurde er in der Schweiz (Kloster) durch einen jähen Tod vom Leben abberufen. Obgleich er als Komponist sehr fruchtbar gewesen ist (Konzerte, Charakterstücke, Variationen ꝛc. für Violine, Quartette, Sinfonien, eine Oper: „Hans Wacht"), so liegt doch nicht hierin seine eigentliche Bedeutung. Abgesehen von den Leistungen als Geigen-Virtuos hat er namentlich als Pädagog und Herausgeber alter Meister Großes geleistet. Seine Violinschule ist bis auf den heutigen Tag das Non plus ultra aller in dieses Gebiet schlagenden Literatur. Die von ihm revidirten Konzerte und Sonaten älterer Tondichter, namentlich aber die bei Breitkopf und Härtel erschienene „Hohe Schule des Violinspiels" nebst der „Vorschule" sind unübertrefflich und sichern ihm ein dauerndes Andenken.

wenn er Wilhelmj in einem der musikalischen Zirkel Leipzigs spielen hörte. Die Liebe, welche er dem jungen Manne zollte, übertrug sich bald auf die besten Kreise des kunstsinnigen Pleiße-Athens. So kam es, daß Wilhelmj bereits während seiner Schülerzeit am Konservatorium eine vielumworbene Person war, überallhin eingeladen und mit ausgesuchtester Liebenswürdigkeit aufgenommen wurde. — Einen seiner größten Triumphe aber feierte er gelegentlich einer Konservatoriums-Prüfung am 9. April 1862, in welcher er das bekannte und technisch sehr schwierige Fis-moll-Konzert (pathétique) von H. W. Ernst spielte. Der Beifall war ein frenetischer, die Huldigungen seitens der Zuhörerschaft spontane; nie hatte der Prüfungs-Saal ähnlichen Enthusiasmus gesehen. Als sich der Jubel endlich legte, umarmte David seinen Schüler und küßte ihn stumm, weil ihm tiefe Rührung die Worte versagte. — Wie lieb überhaupt dieser Geigen-Nestor Wilhelmj gewann, kann man daraus ersehen, daß er auf der Titel-Vignette seiner stets mustergiltigen Violinschule als Ideal eines Geigers das Bild — Wilhelmj's anbringen ließ.

Immer festere und unlöslichere Bande zog die Freundschaft um Lehrer und Schüler, die noch durch das erste öffentliche Auftreten Wilhelmj's in einem Gewandhaus-Konzerte am 24. November 1862 gestärkt wurden. Wenn man in Rücksicht zieht, wie peinlich die Direktion dieser Aufführungen in der Wahl der Solisten ist, um dem Publikum nur das Allerbeste zu bieten, so muß schon die Zulassung Wilhelmj's als eine besondere Vergünstigung erscheinen, die man dem außergewöhnlichen Genie machte. Er spielte das schwerste Violin-Konzert, Josef Joachim's unvergleichlich schönes „Konzert in Ungarischer Weise". Publikum und Kritik jauchzten ihm entgegen. — Im Hause David's lernte er auch seine nachmalige Gattin, eine Nichte seines Lehrers, Freiin Sophie von Liphart, kennen, mit der er sich am 29. Mai 1866 verheirathete.

Als Wilhelmj im Jahre 1864 das Leipziger Konservatorium verlassen hatte, befiel ihn ein schweres Nerven-Leiden, das ihn für längere Zeit auf das Krankenbett warf und von seinen Studien abhielt. Endlich genesen, nahm er die Violine mit erneutem Eifer zur Hand und begann seine großen Konzert-Reisen, die ihn bis zur Gegenwart durch alle Länder führen und den Kreis seiner Verehrer und Bewunderer erweitern. Seine erste im Spätherbst des Jahres 1865

unternommene Kunstreise brachte ihn nach der Schweiz, das Frühjahr 1866 nach Holland und Großbritannien. Der Entschluß Wilhelmj's England zu besuchen, entsprang zunächst politischen Ursachen; der deutsch-österreichische Krieg war damals entbrannt und vereitelte ihm Pläne, die er für eine große Tournée durch Deutschland bei sich trug. Mit wenig Hoffnungen betrat er den Boden Großbritanniens. Dem Einflusse Jenny Lind's gelang es, ihm die solistische Mitwirkung an einem der großen unter Alfred Mellon's Leitung stehenden Konzerte im Londoner Konventgarden-Theater zu verschaffen. Dort trat er am 17. September 1866 zum ersten Male auf. Durch die Zauberkraft seines virtuosen Genie's elektrisirte er selbst das phlegmatische englische Publikum. Begeisterte Kritiken feierten in ihm den zweiten Paganini, man wähnte sich zurückversetzt in jene Zeiten, da der italienische Maëstro zum ersten Mal in London aufgetreten war. — In Paris, wo man vermöge des südlichen Temperaments zwar etwas entzündlicher, dafür aber durch die Triumphe Liszt's und Thalberg's stark verwöhnt war, führte sich Wilhelmj am 20. Janur 1867 ein. Er spielte in einem der bekannten „Concerts populaires pour la musique classique“, die unter Pasdeloups Leitung im Cirque Napoléon abgehalten wurden. Auch dort nannte man ihn: „Le nouveau Paganini!“ —, die Kritiken schrieben rücksichtlich seines schnellen Erfolges beim Publikum der Seine-Hauptstadt: „Inconnu hièr, le voilà célèbre aujourd'hui“, und man war sich darüber einig, daß man in Wilhelmj die höchste Vollendung eines Geigers vor sich habe. — Nach kurzem Aufenthalte in seiner deutschen Heimath begab sich unser Künstler im Herbst 1867 nach Italien. War in Frankreich und England die Begeisterung für seine Muse schon eine große gewesen, so durchbrach hier in Italien der Enthusiasmus alle Schranken. Neben den vielen Ovationen brachten ihm seine Leistungen im Vortrage klassischer Musik die Ernennung zum Protektor der „Società di quartetto“ in Florenz ein. —

Die kunstsinnige Großfürstin Helena Pawlowna von Rußland, welche bekanntlich die besten und berühmtesten zeitgenössischen Meister um sich zu versammeln pflegte, ließ im Januar des Jahres 1868 auch eine Einladung an den damals im 23. Lebensjahre stehenden Wilhelmj ergehen. Er leistete derselben Folge und wurde in St. Petersburg auf's Liebenswürdigste empfangen. Man wies ihm zugleich mit

Hektor Berlioz als Wohnung das Palais Michel an und behandelte ihn mit wahrhaft fürstlicher Gastfreundschaft. Wilhelmj's Gegenwart trug nicht wenig dazu bei, die musikalischen Hochgenüsse, welche die Salons der genialen Fürstin so berühmt gemacht haben, zu erhöhen. Hektor Berlioz, welcher den jungen Künstler zum ersten Male spielen hörte, soll ganz begeistert ausgerufen haben: „Niemals habe ich einen Geiger mit einem solch' eminenten, bezaubernden und edlen Tone gehört, als August Wilhelmj! Ich gestehe offen, seine ganze Art und Weise hat etwas Phänomenales!" — Als aber am 27. (beziehentl. 15. [nach russ. Zeitrechnung]) Januar desselben Jahres Wilhelmj zum ersten Male in St. Petersburg öffentlich auftrat, kannte der Jubel keine Grenzen. Eine Begeisterung und förmliche Extase bemächtigte sich des Publikums, die nur mit jenem Entzücken verglichen werden kann, das man vor nicht langer Zeit in der Zarenstadt der Erst-Aufführung der Wagner'schen Nibelungen-Tetralogie entgegenbrachte, oder mit der man Anton Rubinstein zu seinem fünfzigjährigen Künstler-Jubiläum überschüttete. —

Die nächsten zehn Jahre treffen wir Wilhelmj fast ohne Unterbrechungen auf großen Konzertreisen. In der Saison 1868/69 spielte er in der Schweiz, Belgien und Frankreich, 1869/70 in den größten Städten Englands, Schottlands und Irlands. Seine Triumphe steigerten sich mit jedem neuen Auftreten. Der deutsch-französische Krieg hinderte ihn wieder daran, Deutschland mit einer Tournée zu bedenken; er begab sich nach Holland, wo man ihn mit noch größerem Enthusiasmus aufnahm, als im Jahre 1866. Wie gewaltig die Begeisterung für den Künstler war, mag man daraus ersehen, daß ihm in Leyden ein solenner Fackelzug gebracht wurde und der König der Niederlande ihm eine köstliche italienische Geige als Präsent überreichen ließ, auf welcher Wilhelmj bis zum heutigen Tage mit Vorliebe spielt. Die Saison 1871/72 benutzte er dazu, die nördlichen Länder zu bereisen und sich in Dänemark, Schweden und Norwegen hören zu lassen. Auch hier wurde ihm enthusiastischer Beifall zu Theil. —

Trotzdem die politischen Ereignisse der Jahre 1866 und 1870/71 wohl störend in die Dispositionen Wilhelmj's eingegriffen haben mögen, ist es doch immerhin sonderbar, daß ein deutscher Künstler, der seine Virtuosität deutschen Meistern verdankt, erst sämmtliche andere Länder

Europa's bereist, und dann an sein Vaterland denkt. Worin dieses sonderbare Verhalten des Geigers seinen Grund findet, können wir nicht mit Bestimmtheit feststellen; jedenfalls redet die Spekulation dabei wohl auch ein bedeutsames Wort mit. Denn Wilhelmj ist, wie wir uns noch vor Kurzem überzeugt haben, nicht allein ein Künstler, sondern auch ein außerordentlich nüchterner Geschäftsmann, der die Reklame für seine Person in etwas starker Dosis den Vertretern der Presse aufnöthigt.

So benutzte er denn endlich die Jahre 1872—73 dazu, Deutschland und Oesterreich zu bereisen. Er besuchte Norddeutschland, die russischen Ostsee-Provinzen, Polen, Galizien und die österreichischen Kronländer, später bis zum März 1874 Süddeutschland, den Rhein und Holland. In Berlin trat er am 22. Oktober 1872 in der Sing-Akademie, in Wien am 23. März 1873 im Musikvereins-Saale auf. Das deutsche und österreichische Publikum verzieh dem Rheinländer gern die kleine Taktlosigkeit, daß er sein Vaterland zuletzt bedachte, und war von seinem Spiele gänzlich hingerissen. Man feierte ihn in der Presse als Phänomen ersten Grades, sogar als den Ersten, wobei man (im Augenblicke des Rausches) manches Unrecht Josef Joachim gegenüber beging. Freilich war der Erfolg Wilhelmj's mehr ein äußerlicher, weil seine Spielweise etwas Bestechendes und auf den Effekt Berechnetes an sich hat; künstlerisch berechtigter bleiben die Triumphe Joachims.

Wir führen noch kurz an, daß Wilhelmj in den Jahren 1875 bis 77 in England weilte und dessen größere wie kleinere Städte besuchte. Der Erfolg war auch hier wieder ein ganz kolossaler, ein Aufsehen erregender; mit Ehren reich beladen kehrte er nach Deutschland zurück.

Nicht hoch genug angerechnet werden können dem Künstler seine eifrigen Bemühungen um die Förderung der Wagner'schen Muse, namentlich seine Mitwirkung als Konzertmeister bei den Bayreuther Bühnen-Festspielen unter Hans Richter. Er verwaltete diesen schweren Posten mit einer Gewissenhaftigkeit und Treue, daß selbst Meister Wagner nicht genug Worte der Anerkennung finden konnte. — Da aber Wilhelmj in Englands musikalischen Kreisen festen Fuß gefaßt hatte und dort als Autorität galt, mußte es ihm bei vorhandenem bestem Willen leicht fallen, Richard Wagners Muse in England einzuführen. Er that dies mit regem Eifer und bestem Erfolge, er

bewog sogar den Bayreuther Meister, im Mai 1877 nach London zu kommen und den Wagner-Konzerten beizuwohnen. Gelegentlich der in der Königlichen Alberthalle unter des Meisters persönlicher Ober-Direktion stattfindenden Wagnerfeste leitete er das aus zweihundert Mitgliedern bestehende Orchester. So konnten die „Times“ mit vollem Rechte ihn als den „eifrigsten und erfolgreichsten Förderer Richard Wagner's“ bezeichnen.

Freilich übte diese rastlose Thätigkeit — namentlich für die Verbreitung der neudeutschen Tondichtung — einen argen Rückschlag auf die Gesundheit des Künstlers aus. Ein schweres Nerven-Leiden befiel ihn und brachte ihn bis hart an den Rand des Grabes. Seine Kunst lag gänzlich darnieder und auch als Rekonvaleszent verbot es ihm die Rücksicht auf seine Gesundheit, die geliebte Violine wieder in die Hand zu nehmen. „Vom Tode auferstanden“ begab sich Wilhelmj zunächst wieder nach London, wo er in den großen Krystall-palast-Konzerten unter A. Manns' Direktion wahre Triumphe feierte. Eine außerordentlich schmeichelhafte Einladung entbot ihn zum Beginn des Jahres 1878 nach Italien. Hier erregte er fast unglaubliches Furore. Im März 1878 veranstaltete er in Mailand eine glänzende Serie von „Abenden für deutsche Kammermusik“, welche ihm die feierliche Ernennung zum Ehren-Mitgliede der Mailänder: «Società di quartetto» einbrachten. Der Enthusiasmus, den August Wilhelmj im Vaterlande Paganini's wachrief, überbot alles bis jetzt Dagewesene. Mit jener Zügellosigkeit, welche dem Italiener zu eigen ist (vergl. Giuseppe Verdi's Besprechung), wurde er unter tausendstimmigem: „Evviva!“ empfangen; in den kurzen Pausen des Solo-Instruments übertönten brausende Rufe der Begeisterung die Tutti. Am Schluß mußte der Künstler, zu zahllosen Malen hervorgerufen, immer von Neuem vor dem entzückten Auditorium erscheinen. Die Ovationen wurden auf der Straße fortgesetzt. Man begleitete seinen Wagen unter stürmischen Kundgebungen, spannte sogar die Pferde aus und zog den gefeierten Meister nach seiner Wohnung.

Die gegenwärtigen Wilhelmj-Konzerte gestalten sich allerorts zu Ovationen für den Künstler, dessen Verdienste um die Musik Se. Königliche Hoheit der kunstsinnige und kunstverständige Großherzog von Baden durch die Ueberreichung des Komthurkreuzes vom Zähringer Löwen würdigte und anerkannte. — Wilhelmj schiffte sich, nachdem

er den ganzen europäischen Kontinent bereist hatte, im September 1878 nach Amerika ein, um von dort aus eine sogenannte Welt-Tournée zu unternehmen. Bei seiner Rückkehr nach Deutschland im Jahre 1882 brachte eine weitverbreitete Tages-Zeitung nachfolgende Notiz: „Am 9. Juli (1882) ist das Telegramm aus Wiesbaden angelangt, daß Professor August Wilhelmj nach fast vierjähriger Abwesenheit in Europa wieder glücklich eingetroffen ist. Der gefeiertste „König der Geiger“ hat damit eine Reise um die Welt beendet, wie sie vor ihm noch kein Künstler gemacht. Im September 1878, nachdem er in den Städten Europa's konzertirt hatte, begab er sich zunächst nach New-York, woselbst er beispiellose Triumphe feierte, die sich auf seinem Zuge durch den Norden und Süden der neuen Welt von Stadt zu Stadt noch vermehrten. Es giebt kaum einen Platz des amerikanischen Kontinents, wo der Meister nicht aufgetreten wäre, und zwar sowohl als Geiger, wie auch als Orchester-Dirigent. Mit Ehren überhäuft begab er sich dann nach Neuseeland und Australien, woselbst ihm Ovationen zu Theil wurden, die jeder Beschreibung spotten. In vielen Städten wurde er zum Ehrenbürger ernannt. Darauf reiste August Wilhelmj nach China, Japan, Indien, Persien.“ — — Die „Gartenlaube“, welche ihn in Nr. 21 des Jahrgangs 1883 als „Geiger-König“ feiert, schreibt: „Mit dieser Reise um die Welt aber hat Wilhelmj den Traum seiner Jugend verwirklicht, das Ziel seiner Wünsche erreicht, — in allen Zonen der Erde hat derselbe gestanden als treuer Priester der Kunst, zum Ruhme und zur Zierde der Kultur! — Sein Name ist in eminentestem Sinne „weltberühmt“ geworden!“ —

Nicht uninteressant ist es, die begeisterten Zeitungs-Berichte über Wilhelmj-Konzerte bis in die neuste Zeit zu verfolgen. Alle sind des Lobes voll, wenn auch öfter zu überschwänglich. So schreibt z. B. die „Weser-Zeitung“ über ein am 15. Februar 1884 in Bremen abgehaltenes Konzert des Meisters, indem sie anfänglich einen seichten und grundfalschen Vergleich zwischen Joachim und Wilhelmj zieht:

„Das Konzert, welches gestern Abend Herr Prof. Wilhelmj im Saale des Börsen-Gebäudes gab, brachte der zahlreichen Zuhörerschaft einen ganz außerordentlichen Genuß. Wir hatten vor Kurzem Meister Joachim gehört und konnten uns damals nicht vorstellen, daß ein anders geartetes ebenso überwältigendes Spiel möglich sei; und doch ist dem so. Man

soll aber diese Meister nicht vergleichen, sondern sich freuen, daß zwei solche Künstler existiren. Wilhelmj's Spiel erschien uns fascinirender als je. Der Glanz seines Tones ist geradezu berückend, es fehlt demselben keine Vollkommenheit, nichts an Weichheit, Süßigkeit und Pracht, die Reinheit des Spiels ist eine das musikalische Ohr vollkommen befriedigende, die kühnsten doppelgriffigen Passagen lassen gar keinen Gedanken irgend einer Mühe aufkommen und bewahren die letzte Schönheit des Klanges. Ob Wilhelmj in dieser Seite, d. h. in der sinnlichen Schönheit, das Gebiet seiner Kunst begrenzt findet, mag eine aufzuwerfende Frage sein, jedenfalls aber ist dieses Gebiet ein großes Reich, und er ist in demselben ein souveräner Herrscher. Die Spenden, die er uns brachte, waren auf das glücklichste gewählt und seiner Eigenart konform. Die erste, eine italienische Suite nach Nicolo Paganini. In der Arie trat uns sogleich die unbesiegliche Macht seines Tones entgegen, in dem Marsch der Barkarole die prachtvolle Art seines mehrstimmigen Spieles, das moto perpetuo hatte höchsten prickelnden Reiz und entfaltete sich zu mächtig austönenden Passagen, die uns in athemloser Spannung hielten. Die zweite Nummer war eine Parsival-Paraphrase, deren herrlich geschwungener Melodie man wie durch einen in Tönen leuchtenden Zaubergarten wandelnd folgte; hervorragend war darin das Frühlingslied am Charfreitag-Morgen, eine der schönsten Wagner'schen Erfindungen. Dem endlosen Beifall nachgebend, fügte Wilhelmj eine zweite Paraphrase nach Nibelungen-Motiven — wenn wir nicht irren, waren es Sigfrid-Motive — hinzu, die der ersten an Schönheit kaum nachgab. Die dritte Gabe war ein ungarisches Konzertstück von Wilhelmj selbst, in welchem die melancholisch und chevalereske Seite der ungarischen Musikweise sich auf's glücklichste verbanden. Stürmisch hervorgerufen, fügte er eine Transskription des Schubert'schen Ave Maria hinzu, den ersten Vers auf der G-Seite, ein zweiter in Oktaven, schließlich in Terzen und Sextengängen, die einen solchen Zauber von Wohllaut ausströmte, daß uns das Ohr davon noch wie trunken ist. Gewiß erwächst dem Künstler eine große Kraft aus dem Besitz der mächtigsten Geige, die man kennt, aber er ist der Mann, sie zu beherrschen und seinem Schönheitssinn unterthänig zu machen!" — B.

Der Enthusiasmus, welchen der „Geiger-König", oder wie ihn ein Budapester Blatt nennt, „Geiger-Kaiser", am 11. März 1887 im großen Musikvereins-Saale in Wien mit seiner unvergleichlichen Kunst erregte, spottet jeder Beschreibung. Wilhelmj wurde buchstäblich zwanzig Minuten ununterbrochen hervorgejubelt. Von den zahlreichen, glänzenden Kritiken der „Musik-Metropole", wie die Oesterreicher ihr Wien stolz nennen, lassen wir hier nur die Worte des „Neuen Wiener Tageblatts" folgen:

„—„Hier bin ich!" schien der Mann sagen zu wollen, als er gestern Abend nach einer vierzehnjährigen Pause wieder einmal einen Wiener Musiksaal betrat und den ernsten, fast trotzigen Blick über die Reihen seines Publikums schweifen ließ. Der interessante Charakterkopf forderte sofort zu den verschiedensten Vergleichen heraus. Hier wollte man durch Wilhelmj's herbe Züge an Beethoven, dort an Goethe oder an Humboldt erinnert sein; darin kam man überein, daß man eine fesselnde Erscheinung vor sich habe. . . . Wilhelmj spielte also das Violinkonzert Beethoven's. Mit dem großen Tone eines Joachim und Laub verbindet seine Geige die Süßigkeit eines Ernst und Sarasate, die Reinheit ist unfehlbar und von tadelloser Schärfe, und der Gesang von leuchtender Kraft. Das Andante und Rondo des Beethoven-Konzertes machte einen tiefen Eindruck auf das Auditorium, und im ersten Satz wurde der Künstler mitten in der Kadenz von stürmischem Beifall unterbrochen. Zugaben waren nach jeder Programm-Nummer eine selbstverständliche Sache. Zuerst war es das Ave Maria von Schubert, das Wilhelmj anfangs auf der G-Saite, dann aber in der Oktave spielte und damit eine bezaubernde Wirkung hervorbrachte. Nach der herrlich vorgetragenen Parsival-Paraphrase zweite Zugabe: ein Bach'sches Andante, und nach einer Polacca eigener Komposition schließlich als dritte Zugabe Nokturno von Chopin. Das Publikum schien sich an dieser Zaubergeige nicht satthören zu können und die vielen Zukunftsgeiger, die sich im Saale eingefunden, werden nun wohl jenem Biographen Glauben schenken, der da erzählt, daß der berühmte Künstler als Knabe von Henriette Sontag den Weihekuß erhalten, als Jüngling von Liszt in die Kunstwelt eingeführt und als Mann von Richard Wagner umarmt worden sei. . . ." Fr.

In der Saison 1888/89 machte Wilhelmj abermals eine Tournée durch Norddeutschland. Bei dieser Gelegenheit war es uns zum letzten Male vergönnt, den Meister zu hören. Er reiste in Begleitung des Pianisten Rudolf Niemann. Das Programm war durchschnittlich in allen Orten das nämliche und bestand aus nachfolgenden Nummern:

1. L. van Beethoven: Kreutzer-Sonate (op. 47) für Klavier und Violine.
   a. Adagio sustenuto. — Presto.
   b. Andante con Variazioni.
   c. Finale: Presto.
   (Die Herren Wilhelmj und Niemann.)
2. Joh. Seb. Bach: Chaconne für die Violine.
   (Herr Aug. Wilhelmj.)
3. Chopin: Konzert-Allegro (op. 46) für Klavier.
   (Herr Rud. Niemann.)

4. a. Wilhelmj: Romanze für Violine.
b. Chopin: Nokturno in Des-dur.
(Herr Aug. Wilhelmj.)
5. Fr. Liszt: Polonaise in E-dur.
(Herr Rud. Niemann.)
6. Wilhelmj: All' Ungherese (Ungarische Volksweisen) für die Violine.
(Herr Aug. Wilhelmj.)

Damals fiel uns die hochinteressante Aufgabe zu, das Amt des öffentlichen Kritikers für ein größeres Blatt zu übernehmen. Wenn wir dieselbe nachstehend wiedergeben, so mag man es uns nicht für einen Akt der Eitelkeit auslegen. Da die umfangreiche Rezension dasjenige Urtheil enthält, welches uns strengste Sachlichkeit und der Mangel an jeglicher Voreingenommenheit in die Feder diktirten, so kann man eine Anführung derselben dem Verfasser schon zu Gute rechnen. Einige lokale Andeutungen, sowie die Kritik der Niemann'schen Leistungen müssen allerdings mit hingenommen werden, obgleich sie eigentlich nicht in den Rahmen des vorliegenden Essay's passen:

„(Meister Wilhelmj's Auftreten.) Da, wo es sich um die Vollendung handelt, hat die Kritik einen schweren Standpunkt. Indem sie lediglich eine Bestätigung dessen bildet, was die vox populi in jubelndem Beifall zugestand, zieht sie sich nur zu leicht den Vorwurf des charakter- und geistlosen Referates zu, dem tausende von musikalischen Enthusiasten und redaktionellen Billetschnorrern huldigen. Hier fällt ihr — wollen wir wenigstens Lessings Grundsätze hochhalten — die schwerste Aufgabe zu: Das unbarmherzige Walten ihres Amtes, — die unbeugsamste Strenge. Zu einem derartigen Urtheile gehört aber persönliche Unbefangenheit des Kritikers in erhöhtem Maaße, die bei vorhandener geistiger Fähigkeit eine sachliche Entscheidung verlangt, frei von jeder Voreingenommenheit, welche die Kunst der Töne durch tausend kleine Raffinements für sich zu erwerben weiß. Wir wollen sehen, ob wir dieser nicht eben leichten Aufgabe bei der Kürze der uns zu Gebote stehenden Zeit gerecht zu werden vermögen: — Wilhelmj ist, das dürfte vielleicht bekannt sein, nächst Josef Joachim der bedeutendste der jetzt lebenden Geiger. Wenn äußerliche Zeichen auch in künstlerischer Hinsicht einen Rückschluß auf die Fähigkeiten gestatten, so konnte man an den vielen Orden, die Wilhelmj's Brust bedeckten, schon den weltberühmten Künstler sehen, der vor dem Sultan, dem Kaiser von Japan und China gestanden hatte und den Yankees ihren monotonen „doodle" vorgegeigt hatte. — Daß trotz der „etwas hohen Preise" der weitgewanderte und berühmte Künstler nicht mehr Publikum angezogen hatte, wundert uns aufrichtig. Dafür war

es eine um so andächtigere Gemeinde, die für den Aerger um die verstellten Stuhlreihen und vollständig veränderten Plätze durch das Erscheinen Wilhelmj's und durch sein Spiel entschädigt wurde. — Man lacht vielleicht über die wunderbare Kombination von nebensächlichem Aerger und künstlerischem Genuß? — Nun, der letztere drohte bei der bekannten Schwäche der Menschen, die traute Gewohnheit nicht fallen zu lassen, stark beeinträchtigt zu werden und wurde es auch insofern, als die nach Beginn des Konzertes Eintretenden beim Aufsuchen ihrer angestammten und auf dem Situationsplane richtig verzeichneten Plätze infolge der Umstellung und Neuordnung dieselben nicht zu finden vermochten und nun in den Gängen und an der Seite stehend verharren mußten. — Eröffnet wurde die Aufführung mit Beethoven's Kreutzer-Sonate (op. 47 in A-moll) für Klavier und Violine. Herr Pianist Rudolph Niemann hatte die Klavierpart übernommen. Von einigen fremdartigen Auffassungen abgesehen (wir meinen mehrere unvermittelte Uebergänge vom Pianissimo zum Fortissimo, vom Ritard. zum a Tempo, die namentlich im „Andante con variazioni“ störend wirkten), war die Wiedergabe dieses schwersten Werkes der ganzen alten und modernen Kammermusik, aber auch der schönsten Schöpfung im Reiche der Töne, eine künstlerisch abgerundete Leistung in des Wortes höchster Bedeutung. Auf die Kreutzer-Sonate (so benannt, weil sie Beethoven einem der trefflichsten Geiger seiner Zeit, Rudolph Kreutzer, dem Komponisten vieler Opern, Violin-Konzerte, sowie der berühmten Geigen-Etuden [geb. 16. November 1766, gest. 6. Januar 1831] widmete) hat Beethoven sein ganzes Können, die ganze Schaffensfähigkeit seines Riesen-Genius verwandt. In großen, vollen Akkorden giebt er die Exposition des Ganzen im einleitenden Adagio sustenuto und besagt durch diese genial hingeworfene Skizze bereits, daß eine fast übermenschlich großartige Ausführung folgt. Das Presto, das sich unmittelbar anschließt, trägt mit wenigen Ausnahmen ein Stückchen jenes ruhelosen, dämonischen Charakters an sich, das die C-moll-Sinfonie Beethoven's (Nr. 5) im ersten Satze auszeichnet. Nur das zweite Thema gewährt in seiner choralartigen Melodik einen kurzen Ruhepunkt, eine kleine Pause zur Kraft-Ansammlung. Was an Innigkeit und Gefühlstiefe einem deutschen Herzen entspringen kann, das hat Beethoven in den langsamen Mittelsatz (Andante con variazioni) gelegt. Das Thema in seinen einfachen und weichen, aber trotzdem keineswegs süßlichen Modulationen hat neben der ästhetischen Schönheit seiner Bildung und seines Aufbaues auch noch den Vorzug, ein kontrapunktistisches Meisterwerk zu sein, nicht weniger die Variationen, welche weit aus dem Rahmen einer geistlosen und sklavischen Gebundenheit und einer schablonenmäßigen Mache (wie wir sie z. B. beim Abbé Gelineck in dessen 2—300 variirten Themen finden) heraustreten und die Formen freier Fantasie annehmen. Der letzte Satz dient dem ersten als Gleichgewicht. Was jener an dämonischem Charakter, an unruhiger und wüh-

lender Melodik besitzt, das kompensirt dieser durch sein ausgelassenes und fast übermüthig wildes Temperament, bei dem überall der Zug des großen, edlen Humors (analog dem letzten Satz aus der F-dur-Sinfonie Nr. 8) durchblickt. — Und wie wurden nun die Künstler dieser Riesen-Aufgabe gerecht? — Wilhelmj spielte mit seinem großen vollen Tone, der allerdings manchmal nicht frei von Nebenlauten war und leider auch in den eigentlich leise zu spielenden Partien vorherrschte, und bezauberte natürlich durch seine Meisterschaft Alles. Der Interpretationsfrage räumt der geniale Künstler eine untergeordnete Rolle ein. Obenan steht ihm der Effekt vermittelst der Tonfülle. Mit dieser Bravour kokettirt er nicht selten und fesselt derartig, daß das Herz von der Allgewalt seines Tons ebenso gefangen gehalten wird, wie der Wille durch den Blick des Hypnotiseurs. Ein Musterstück der klarsten und durchsichtigsten Technik, rein bis in's kleinste Detail, war die zweite Variation. — Die schwierigste Aufgabe liegt bei der Kreutzer-Sonate in den Händen des Klavierspielers. Herr Riemann besitzt technische Routine und musikalische Feinfühligkeit in hohem Maaße. So hat er, mit Ausnahme mehrerer unklarer Stellen und einiger ausdrucksloser Passagen, dieses Werk trefflich bewältigt. Daß das Zusammenspiel zwischen zwei Künstlern, die jahrelang miteinander reisen, und ein mehr oder minder gleiches Programm zur Abwicklung bringen, tadellos ist, bedarf keiner Betonung. — — Bachs Chaconne bildet die zweite Nummer des Programms, — also dasselbe Werk, durch dessen Vortrag Wilhelmj das Entzücken des Bayreuther Kunstheros Wagner dermaßen hervorrief, daß ihm dieser wortlos um den Hals fiel. — Nun auf diese Ueberlieferungen kann eine gerechte Kritik nichts geben, da sie nicht mit der Vergangenheit, sondern mit der Gegenwart und den in ihr gebotenen Leistungen zu rechnen hat. Bei diesem unsterblichen Meisterwerke Bach's war der volle mächtige Ton ganz und gar angebracht und wirkte im Verein mit einer glockenreinen Intonation und dem großartigen Instrumente derartig überwältigend, daß wohl in manchem Auge die Thräne weltentrückter Fassungslosigkeit gestanden hat. Bedauern wir Eins, so ist es das, daß Professor Wilhelmj die Ausgabe der Bach-Sonaten von Robert Schumann verschmäht hat. Die Begleitung, die er uns bot (bezifferter Baß) war sehr dürftig. Mag sie auch die völlig dominirende Stellung der Geige nicht beeinträchtigen, so war sie doch so dünn und unkontrapunktistisch, daß wir lieber die Geige solo vernommen hätten, wie es Meister Bach eigentlich will. Das ändert aber nichts an Wilhelmj's Spiel; und dieses war wirklich göttlich. Der Uebergang von D-moll nach D-dur wurde unbeschreiblich großartig wiedergegeben und berührte das Herz, wie ein Sonnenstrahl, der aus dem finsteren Gewölk hervorbricht und mit seinem erwärmenden Lichte die Gefilde übergießt. Der Jubel des Beifalls, welcher auf die athemlose Stille folgte, hat dem Meister genug gesagt; unsere Kritik mag also schweigen. — — Das Chopin'sche Konzert-Allegro (op. 46), das Herr Riemann auf dem

Kaps'schen Flügel zum Vortrag brachte, bewies, daß der Pianist mit der Technik der klassischen Romantik vertraut ist. Er hat eine leichte Hand, eine prächtige Fertigkeit, die nur zuweilen unklar wird und sich auf das sogenannte „Wischen" legt. Sein Vortrag wies in manchen Partien jene nervöse Hast auf, welche sich die Zeit zur ruhigen Abwicklung der technischen Kunststücke nicht gönnt und ängstlich über dieselben dahinfliegt. — Jedenfalls war die Wiedergabe des Chopin gut, während die Polonaise in E-dur von Franz Liszt von einer gewissenhaften Kritik nicht als einigermaßen tüchtige Leistung acceptirt werden kann. Wir wollen nicht die kleine Gedächtnißschwäche moniren, die am Schlusse den Pianisten befiel; das kommt von jener leidigen Mechanik des Auswendigspielens, die wir an anderer Stelle schon lebhaft (allerdings unter mancher Opposition!) verdammt haben. Nein, aber für Liszt und überhaupt für die moderne Romantik besitzt Herr Riemann einmal zu wenig Kraft im Anschlag; sodann aber geht ihm das volle Verständniß für die feinen Nüancirungen speziell Liszt'scher Kompositionen ab, ohne deren genaueste und zarteste Beachtung die Werke zur rein mechanischen Arbeit degradirt werden. Endlich auch gab der Stutzflügel von Kaps zu wenig Ton und war nicht frei von nüchterner Klangfarbe. Wir wünschen Herrn Riemann, er hätte dieses Werk von der Hand des greisen Meisters Liszt, oder von d'Albert, Friedheim, Reisenauer oder der Pauline Erdmannsdörfer-Fichtner vernommen. Himmel, welch' ein Unterschied! — Der Anfangs-Rhythmus des ersten Haupt-Themas war falsch. Das zweite Thema in A-moll ist viel langsamer und viel wuchtiger zu spielen. Die stimmführenden Oktaven müssen sich mächtig von der Begleitung abheben und donnernd ihre Melodie verkünden. Der technische Theil des élegamente war überstürzt und schmeckte mehr nach Holzhacker-Arbeit, als jener perlenden Technik, welche manche Armuth des Gedankens schmeichelnd verdeckt und selbst den strengsten Beurtheiler willensunfähig macht. Diese Leistung war also nicht nach unserem Geschmacke. — — Herr Professor Wilhelmj brachte noch zwei elegische Stücke, eine eigene Romanze, die wohl keinen Anspruch auf größere Beachtung macht, und ein für Violine transponirtes Chopin'sches Notturno in Des-dur (wohl nach D-dur umgeschrieben!). Das letztere Werk war wiederum ein Kabinetstückchen. Der Vortrag riß unwillkürlich mit sich fort. Zugleich mit dem Ton imponirte die Reinheit und Leichtigkeit der Terzen- und Sexten-Passagen, die Unfehlbarkeit des Meistergriffs in den höchsten Lagen. — Zum Schluß gab Wilhelmj noch eine eigene ungarische Skizze, „All Ungherese" betitelt, zum Besten. Dieselbe bestand in einer Einleitung, einem bekannten ungarischen Nationalthema, das auch B. Molique in seiner Geigen-Fantasie op. 26 verwerthet hat, und schloß mit einem allerliebsten Czárdás, der trotz seiner Zierlichkeit mit knapper Noth die Klippe der Trivialität umging. Wilhelmj hat selbstredend dieses keineswegs leichte Werkchen, das also in Form einer freien Konzert-Fantasie

einige Themata geschickt aneinanderkoppelt, für seine Geige und seine Technik geschrieben; das fühlt man überall heraus. — Wie ein Vollblut-Ungar hat er es verstanden, mit dem Herzen der Zuhörer sein Spiel zu treiben. Bald verliert er sich in weiches Kosen, in träumerisches Schmachten, bald wieder reißt er Alles im Wirbelsturme des Czárdás mit sich fort. Jene unsichtbaren Fäden, welche die Liebe zur Kunst und die Begeisterung zu ihrem Meister zwischen diesem und den Herzen des Publikums spinnt, hatten auch hier gleich nach den ersten Akkorden, die Wilhelmj seinem Instrument entlockte, eine Harmonie hergestellt, wie sie ein reiner und ungetrübter Genuß verlangt. Als der letzte Ton aus des Künstlers Zaubergeige verhallt war, erhob sich ein unbeschreiblicher Beifallssturm. Unter das Klatschen der Hände mischte sich das begeisterte „Bravo!", sodaß sich endlich der Meister veranlaßt sah, noch das „Ave Maria" von Schubert zu spielen. War dasselbe auch mehr oder minder ein Kunststückchen auf der G-Saite, so war es doch als Zugabe praktisch gewählt und die verhallenden Akkorde drangen gleich einem Scheidegruß an unser Ohr. — Ein Genuß ist uns am gestrigen Abend geboten worden, der in unserer künstlerischen Einöde gewiß zu den Seltenheiten gehört. Wir wollen an ihm zehren, sein Andenken treu bewahren und mit ihm zugleich die Begeisterung für einen Mann, der zu den wenigen Kunst-Heroen der Gegenwart gehört." — Ch.

Dieses Urtheil erregte seinerzeit in denjenigen Kreisen, welche für blinde Huldigung und Größenwirthschaft schwärmen, verschiedentlich Anstoß und Bedenken. Wir freuen uns daher, aus allerneuester Zeit unserer Kritik als Pendant das Referat eines geistvollen und anerkannt sachlichen Rezensenten zugesellen zu können. E. E. Taubert schreibt nämlich über ein am 27. Februar 1890 in der Sing-Akademie zu Berlin stattgefundenes Wilhelmj-Konzert im Feuilleton der „Post":

„Gestern hat August Wilhelmj unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters in der Sing-Akademie ein Konzert gegeben. Als derselbe vor mehreren Jahren bald nach seiner langen Amerika-Reise bei uns in Berlin spielte, bereitete er seinen zahlreichen Freunden und Verehrern keine angenehme Enttäuschung, es schien, als ob drüben seine Kunst arg in Verfall gerathen wäre. Nun er seit damals sich zum ersten Male wieder hier hat hören lassen, kann mit Freuden berichtet werden, daß er sich selbst wieder gefunden hat. Gleich bei den ersten markigen Oktaven in Beethoven's Violin-Konzert fühlte man heraus, daß es der frühere mächtige Ton war, den er seinem herrlichen Instrumente entlockte. Das war gestern Abend wirklich ganz der frühere Wilhelmj mit seinen Schwächen und seinen Vorzügen, die fest gezeichnete künstlerische Persönlichkeit, die sich voll in seiner Art den Bogen zu führen ausspricht. Gewiß läßt sich Manches dagegen einwenden, wie er das Beethoven'sche Konzert

spielt. Er geht nicht auf in dem Werke, sondern er zwingt dasselbe, sich seiner Art zu spielen anzubequemen. Da nun aber das Beethoven'sche Werk auch so stark in seiner Eigenart ist, daß es sich nicht ganz zwingen läßt, so stellt sich an manchen Stellen ein Zwiespalt zwischen der Aufgabe und deren Lösung heraus. Wilhelmj's Ton war in den Passagen des ersten Satzes vielfach zu massiv, auch im langsamen Satz fehlte es den Phrasen der Violine, welche das vom Orchester festgehaltene Grundthema umspielen, an der Durchsichtigkeit. Doch war sein Ton von dem Moment an, wo die Violine gegen den Schluß die melodische Führung übernimmt, von edler herzgewinnender Schönheit, mächtig die Wirkung des Haupt-Themas im Finale, und in der Kadenz imponirte der Glanz und die absolute Reinheit seiner Doppelgriffe. Köstlich ist seine Behandlung der tiefen G-Saite, hier füllt sein Ton das Ohr mit herrlichem Wohllaut, nirgend erinnert der Klang an das Material, mit dem der Ton erzeugt wird. Mit der Bearbeitung des Chopin'schen Nokturnos in Des-dur, des Schubert'schen Ave Maria für seine Violine hat er wieder alle Hörer erobert; namentlich in dem ersten Theil des letztgenannten Stückes, der auf der tiefen Saite gespielt wird, war der Vortrag von hinreißender Schönheit des Klanges und einfacher großer Empfindung getragen. Ebenso wußte er mit seiner Uebertragung der Liszt'schen Rhapsodie für Violine und Orchester ganz vergessen zu machen, daß das Werk ursprünglich für Klavier gedacht ist. Der Saal der Sing-Akademie war gut besetzt, namentlich hatte sich Alles eingefunden, was selbst den Bogen führt, und Herr Wilhelmj wird mit seinem Erfolg diesmal wohl recht zufrieden sein." — —

Es wäre eine erhebliche Arbeit, alle die äußeren Ehren, Auszeichnungen, Titel und Orden zu nennen, welche die Begeisterung der ganzen kunstsinnigen Welt dem Meister als Zeichen ihrer Anerkennung schenkte. Wilhelmj scheint einen gewissen Werth auf ihre Vorzeigung zu legen, denn in jedem Konzert sieht man ihn als ordenüberladenen Professor auf dem Podium. Nun, wir wollen gegen diese Schwäche (die er übrigens mit Joachim nicht theilt) den Stab nicht brechen. Ein Mann, der seine Lorbeern von Australien und Neuseeland selbst holte, der in Amerika, in China, Persien und im europäischen Auslande denselben guten Ruf genießt, wie in Deutschland, kann schließlich ebenso mit seinen Orden kokettiren, wie mit seinem bezaubernden Spiele. Reklame scheint heutzutage nun einmal zum Metier eines jeden Künstlers zu gehören. Und wo dieser sie nicht versteht, unterweist ihn sein Interpreneur in dieser Wissenschaft.

Die eigenen Kompositionen Wilhelmj's können, wie bereits gesagt, keinen Anspruch auf tiefere Bedeutung machen. Ein nicht ver-

öffentlichtes Violin-Konzert, von welchem die Informations-Werke viel reden, haben wir nicht gehört, enthalten uns also jeder Kritik. Die übrigen Sachen sind Bagatellen, für die Technik des Komponisten geschrieben und als Einlagen gut verwendbar einem Publikum gegenüber, daß an geistreiche Erfindung oder tiefere Melodik keine Ansprüche stellt.

Geschätzt sind seine Transkriptionen Bach'scher (Air 2c.), Chopin'scher (Nokturnos, Polonaisen 2c.) und Wagner'scher (namentlich das Preislied Walter von Stolzings aus den „Meistersingern von Nürnberg" u. A. m.) Werke. —

Die Qualität Wilhelmj's als Violinspieler ist wohl schon zur Genüge durch die zitirten Rezensionen beleuchtet. Trotzdem möchten wir noch einige autoritative Aussprüche anführen, um am Schlusse nochmals den eigenen Erfahrungen und Anschauungen das Wort zu gönnen.

Ferdinand Laub, der nächst Joachim und Wilhelmj bedeutendste, leider so früh verstorbene[7]) Geigen-Virtuos, sagte einmal über das Spiel des Rheinländischen Paganini: „August Wilhelmj kann gar nicht falsch spielen! ich glaube selbst dann nicht, wenn er es wollte." —

Dr. Wilhelm Mohr schreibt in der „Kölnischen Zeitung" gelegentlich des Vortrags des Joachim Raff'schen Violin-Konzertes in H-moll über Wilhelmj: „Wer vermochte da noch zu unterscheiden, was dem schaffenden und was dem nachschaffenden Künstler angehörte?" — Wir haben diesen Ausspruch schon einleitungsweise erwähnt und dort bemerkt, daß derselbe nur bedingungsweise zu acceptiren ist. Speziell über die Qualität Wilhelmj als Geiger äußert sich der zitirte Gewährsmann: „Wo ist eine Sängerin oder ein Sänger in Deutschland, welcher Wilhelmj in der Kunst der Tonbildung gleichkäme? — Eine andere Seite der Wilhelmj'schen Vorzüge ist (außer dem wunderbar großen und transparenten Tone) die beispiellose Reinheit und Schallkraft der Terzen-, Sexten-, Oktaven- und Dezimen-Doppelgänge; Wilhelmj ist in allem diesem einzig. In den spezifisch Violinistischen dürfte derselbe allerdings unerreicht dastehen — es fragt sich, ob selbst Paganini diese reelle Technik besaß." —

---

7) Er starb als 43jähriger Mann am 17. März 1875 zu Gries an einer Cirrhosis der Leber mitten in seiner besten Schaffenskraft.

Richard Wagner, der Wilhelmj einst die Bach'sche Chaconne aus der D-moll-Sonate vortragen hörte, fiel dem Künstler, mit Thränen im Auge, um den Hals und rief: „Reden kann ich nicht, lieber Wilhelmj, — aber Sie müssen fühlen, welchen Eindruck Sie auf mich gemacht haben. Es ist das Größte, was mir in der reproduktiven Kunst noch vorgekommen ist!" —

Dr. August Reißmann, dessen historischen Angaben über Wilhelmj's Leben wir theilweise gefolgt sind, schreibt am Schlusse seiner hochinteressanten, kurzen Studie: „Um es mit wenigen Worten zu sagen: Wilhelmj's individuelle Größe als Geiger liegt in dem vornehmen, klassischen, originalen Vortrage, dem stets absolut reinen und wunderbar großen Tone, verbunden mit einer beispiellosen, technischen Vollendung — in der Vereinigung dieser charakteristischen Vorzüge steht ihm keiner seiner Kollegen gleich. Große unbestreitbare Verdienste hat sich Wilhelmj endlich noch erworben durch seine erfolgreichen Bemühungen um die Erweiterung und Erhöhung der Leistungsfähigkeit seines Instrumentes; denn wenn auch besondere Natur-Anlagen ihn hierbei begünstigen, so ist doch sein großer, edler, voller Ton, seine eigenthümliche Behandlung der Doppel-Griffe, in welchen er ganze Kantilenen mit einer sich jeder Beschreibung entziehenden Wirkung vorträgt und vieles Andere, was sein großartiges, hinreißendes Spiel vor allen Anderen auszeichnet, das Ergebniß eines ganz neuen, tiefdurchdachten Systems, — wie dies schon von Professor Jules Ghymers vom Lüttícher Konservatorium in einem, Wilhelmj's Leistungen bei einem Konzerte besprechenden größeren Aufsatze als eines seiner hervorragendsten Verdienste anerkannt und eingehend erörtert worden ist."

Man beachte, wie vorsichtig der Lexikograph sich ausdrückt. An keiner Stelle berührt er jenen künstlerischen Unterschied zwischen Wilhelmj und Joachim, den wir in der Einleitung hervorhoben. Es sei fern von uns, die Genialität des besprochenen Meisters nach irgend einer Seite hin zu bezweifeln; er soll den Vorzug eines Paganini besitzen, soll auch, wie Dr. Mohr will, eine reellere Technik als der italienische Kunststückmacher aufzuweisen haben; jedenfalls trennt ihn von Josef Joachim eine tiefe, unübersteigbare Kluft. Nirgends finden wir bei Wilhelmj jenes völlig selbstlose Sichvertiefen in den zu interpretirenden Stoff, jenes gänzliche Vergessen irgend welcher eitler

Interessen in Rücksicht auf die im Geiste des Komponisten erfolgende Wiedergabe, wie es Joachim zu eigen ist. Wilhelmj ist und bleibt darum selbst in der Kantilene, wo er mit dem mächtigen Tone seines Instrumentes kokettirt, ein Bravour-Geiger mit seltener Technik und von einer vielleicht unerreicht dastehenden Vollkommenheit. Joachim dagegen zeigt sich überall als wirklicher Künstler. Die Interpretationsfrage steht ihm höher, als die Technik, — den Geist, welcher ihm aus dem Werke entgegenweht, macht er sich völlig zu eigen, selbst auf das Risiko hin, dabei etwas vom äußeren Erfolge zu verlieren. Die Entscheidung darüber, welcher von beiden Künstlern der beneidenswerthere genannt werden kann, bleibt dem Leser überlassen, der bereits erfahren hat, wer von ihnen der Größere ist.

Gustav Láska.

(Kontrabaß.)

Als der berühmte Solo-Bassist Giovanni Bottesini im Jahre 1889 zu Parma verstarb, brachten diejenigen musikalischen und politischen Zeitungen, welche sich nicht mit den kärglichen und stereotypen Berichterstatter-Brocken abspeisen ließen, ausführlichere Notizen über den gefeierten Virtuosen und schweiften bei dieser Gelegenheit in kürzeren oder längeren Umwegen auf die Technik des Kontrabasses ab, den der Verblichene so meisterlich zu streichen verstand. Viel gelehrter Schwulst, viel' Unrichtiges und wenig Nützliches ist bei dieser Gelegenheit zu Tage gefördert worden. Im Ganzen blieb das große Publikum auf seinem alten Standpunkte stehen und schüttelte den Kopf, wenn es las, das die musikalische Welt einen Baß-Virtuosen betrauerte. — Und in der That giebt es selbst unter den gereifteren Kunstfreunden wenige, welche den Kontrabaß nicht für ein nebensächliches, lediglich zur Füllung der Klangfarbe im Orchester nützliches Instrument halten, im Uebrigen aber eine Rentabilität desselben auf dem Gebiete des Virtuosenthums verneinen. Auf dieses räthselhafte Vorurtheil, — sagen wir besser: Auf diese unzeitgemäße Ignoranz dürfte es auch zurückzuschreiben sein, daß verhältnißmäßig Wenige das Studium des Basses als Konzert-Instrument betreiben, — obwohl, wie man weiß, bereits Beethoven (in seinen Sinfonien) durch die prädominirende Stellung, die er dem Basse einräumt, seine Vorliebe für dieses Instrument bekundet.

Indem wir nun im vorliegenden Essay einen unserer bedeutendsten und genialsten Virtuosen in dieser Branche vorführen, geben wir uns der Hoffnung hin, auch für die Beseitigung jener vorgefaßten Ansichten im Publikum zu wirken. Um aber zunächst die Grundlage für ein volles Verständniß der nachfolgenden Besprechung zu geben, wenden wir uns zunächst zu einer allgemeinen Information des

Lesers über den Kontrabaß, seine Technik, seine Meister und deren Leistungen in schöpferischer wie virtuoser Hinsicht:

Der Kontrabaß oder vulgär: Die große Baßgeige (italienisch: Contrabasso oder: Violine; französisch: Basse de Violon) ist der größte Vertreter der bei uns gebräuchlichen vier Streich-Instrumente und für die Orchestermusik im Verein mit dem Violoncello und Fagott deshalb direkt unentbehrlich, weil er in markiger Weise die Harmonien nach Unten abgrenzt und so gleichsam das Fundament des ganzen Tonstückes bildet. Die gleichliegenden Blas-Instrumente übertrifft der Baß einmal durch die Möglichkeit eines schnelleren Tonwechsels, sodann durch die allen Saiten-Instrumenten eigenthümliche und auf die Vibration der Saiten zurückzuführende Intensivität und anhaltende Wirksamkeit des Tones. Zu diesen unleugbar großen Vorzügen gesellt sich speziell bei der orchestralen Verwendung des Basses dessen Ton-Umfang, der es ermöglicht, selbst den tiefliegenden Blas-Instrumenten noch eine Oktave nach Unten beizugesellen. Hierdurch erhält das Ganze eine festere Umgrenzung und klarere Harmonie im Baß, soweit der Tonsetzer etwa die Oktaven nicht durch eingeschobene Intervalle in ihrer Verständlichkeit trübt. Deshalb bringt man denn auch zum Vortheil der harmonischen Klarheit bei Konzert-Aufführungen drei, vier und mehr Kontrabässe in Anwendung. Die viersaitigen Bässe, die wohl ausschließlich in der Gegenwart verwendet werden, haben die Grundstimmung E_1, A, D, G (die dreisaitigen: E_1, A_1 oder G_1, C und F; die fünfsaitigen: F_1, A_1, D, Fis, A). Diese Verschiedenheit von den übrigen Streich-Instrumenten, welche bekanntlich in Quinten stehen, ist auf die Weitgriffigkeit des Basses zurückzuschreiben.

Da der Baß um eine Oktave tiefer klingt, als das vom Cello zu erreichende tiefste E, und man aus bereits mitgetheilten Gründen Cello und Baß gern in Oktaven gehen läßt, um eine scharfe Abgrenzung der Harmonie nach Unten zu erzielen, so spielen in vielen Orchesterwerken beide Streich-Instrumente aus einer Stimme. Kleine Abweichungen Beider sind (wie bei den Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotts) durch getrennte Noten-Systeme markirt oder aber, weil die tiefsten Töne des Violoncello's Es, D, Des und C in der Oktave beim Basse nicht vorhanden sind, durch Abschwänzen der Noten nach Oben und Unten (wie z. B. bei den Violinen und Violen, sobald

dieselben getrennte Harmonien spielen). Empfehlenswerth namentlich in Rücksicht auf die Uebersichtlichkeit ist die Wahl zweier Systeme.

Die Anwendung eines Dämpfers findet beim Kontrabasse nie statt. Das Pizzikato (Reißen des Tones durch die Finger der rechten Hand) ist von außerordentlich charakteristischer Wirkung und wird namentlich von neueren Tondichtern mit großer Vorliebe angewendet. — Während früher an der Schnecke des Basses zum Aufziehen der Saiten dieselben Wirbel angebracht waren, wie bei der Violine, der Viola und dem Cello, hat seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts diese Einrichtung einem Schrauben-Mechanismus weichen müssen, dessen Erfinder der Hofmusikus und Instrumentenmacher Anton Bachmann-Berlin ist. Durch denselben gewinnt die Stimmung an Reinheit, das Stimmen selbst ist leicht zu bewerkstelligen und die Gefahr des Ablaufens eines Wirbels infolge der starken Spannung gänzlich ausgeschlossen.

Die besten Schulen für Kontrabaß sind die Lehrbücher von Fröhlich und Hause; die renommirtesten Kontrabaß-Bauer: Bauer, Bucher, Giugliani, Guillaume, Ruggieri, Stauffer und Zettler. Von ihnen hat namentlich Guillaume durch den unter Berlioz bewerkstelligten Bau eines Riesenbasses seinerzeit reden von sich gemacht. Man erhoffte von diesem Instrument Viel; dasselbe scheint jedoch die Erwartungen getäuscht zu haben, da es für die Praxis völlig in Vergessenheit gerieth und nur noch in der Fach-Geschichte als Kuriosum Erwähnung findet. —

Die Verwerthung des Kontrabasses als Solo-Instrument fällt erst in die moderne Zeit hinein. Bis zum Jahre 1830 spielten die Herren Bassisten mit festen, ledernen Handschuhen — zur Schonung ihrer Finger. Denn die Saiten sind stark und namentlich in den höheren Lagen nur unter Anwendung großer Kraft auf das Griffbrett zu drücken. Ausnahmen von dieser „Virtuosen"-Bequemlichkeit fanden bereits früher statt. Wir erinnern an den bedeutenden Bassisten Dragonetti in Wien, der zur Zeit Ludwig van Beethovens lebte und von dem Meister aller Meister bei jeder sich bietenden Gelegenheit ausgezeichnet wurde. So berichtet man, daß einst zur Aufführung eines Beethoven'schen Trio's der Cellist fehlte. Dragonetti übernahm auf seinem Kontrabaß sofort die Partie des Cello und führte sie so glänzend durch, daß der anwesende Meister den Künstler coram

publico umarmte und küßte. Beethoven selbst hat aber, wie bereits erwähnt, in seinen Sinfonien den Baß besonders dankbar bedacht. Man wird nicht fehlgehen, wenn man diese Neigung dem Einflusse Dragonetti's zuschreibt. — In die Fußtapfen dieses Tausendkünstlers traten: J. Hrabě, nachheriger Professor für Kontrabaß-Lehre am Konservatorium der Musik zu Prag, seine Schüler: Simandl in Wien, Abert, später Hofkapellmeister in Stuttgart, Nitka in Karlsruhe, Schoch, Rambousek, Hraba, beide Brüder Sládek und Pekárek. Ferner J. Müller in Darmstadt (eine populäre und unter dem Namen „Darmstädter Müller" Vielen bekannte Persönlichkeit) und Simon in Sondershausen, derzeitiger Vorgänger von Gustav Láska. —

Was nun die Klangfarbe des Kontrabasses im Solosatze anlangt, so ist dieselbe eine weiche, die dunkle, tiefe Klangfarbe hat etwas Melancholisches an sich. Im Daumen-Aufsatz (also in den hohen Lagen) kommen die Töne breit und stark zum Vorschein, ähnlich wie die des Cello, nur noch kräftiger und machtvoller. Die Flageolet-Töne klingen überraschend stark und schön, setzen aber natürlich im konzertanten Gebrauche eine außerordentlich große Sicherheit voraus. Die Doppel-Griffe, vollen Akkorde und Arpeggien sind ausführbar, aber mit nicht zu unterschätzenden Schwierigkeiten verbunden (die Arie: „Per questa bella mano" für eine Baßstimme mit Kontrabaß und Orchester von W. A. Mozart enthält in der Stimme des Solo-Instruments ausschließlich Doppelgriffe, welche, leicht und sauber gespielt, von ganz unbeschreiblich schöner Klang-Wirkung sind). Passagen, gebundene und gestoßene Noten, Stakkato, Spikkato, — Alles ist ausführbar auf dem sonst so schwerfällig und unbeholfen aussehenden Instrumente; doch klingt eine ruhige Kantilene, wie bei allen Streich-Instrumenten, so auch hier am besten.

Kompositionen für Kontrabaß-Solo sind verhältnißmäßig sehr selten (ihre Namentlichmachung s. u.), weil der betreffende Tondichter selbst das Solo-Instrument spielen, mindestens aber mit der Technik desselben völlig vertraut sein muß. Láska, der sich selbst auf diesem Gebiete mit großem Erfolge bewegt hat, schreibt uns: „Joachim Raff versprach mir seinerzeit ein Baß-Konzert mit Orchester-Begleitung zu schreiben; zwecks Orientirung in der Spielweise mußte ich ihm verschiedene meiner Kompositionen (damals nach Weimar) zusenden.

Leider blieb sein Versprechen unerfüllt, der Meister starb über der Ausführung seines Vorsatzes." — —

Die bedeutendsten Solo-Bassisten der Neuzeit (aus der Vergangenheit nennen wir den bereits erwähnten Dragonetti, Eisholo und Müller) sind außer Gustav Láska der bekannte, 1889 zu Parma verstorbene Giovanni Bottesini; ferner Professor Simandl-Wien, Gianicelli-Budapest, Wendelin Sládek, Professor des Kontrabasses am Prager Konservatorium, Weber-Weimar, Pekárek, Lehrer an der Königlichen Musikschule in Würzburg und Bruno Keyl, Lehrer am Dresdener Konservatorium.

Von den Komponisten für Kontrabaß-Solo führen wir die nachstehenden an:

1. Jos. Hrabě (früher Professor des Kontrabasses in Prag, gestorben 1871): Schule für Kontrabaß. — Viele Etüden. — Variationen und Konzerte mit Orchester-Begleitung.
2. J. Abert (früher bedeutender Solist, nachher Hofkapellmeister in Stuttgart, jetzt in Ruhestand versetzt): Konzerte. — Rondos. — Variationen mit Orchester-Begleitung.
3. Ed. Stein (früher Hofkapellmeister in Sondershausen): Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung.
4. Giov. Bottesini: Kontrabaß-Schule (für dreisaitigen Baß). — Fantasien. — Variationen. — Tarantella. — Rêverie. — Konzert-Duo für Violine und Kontrabaß mit Orchester-Begleitung (das letztgenannte Stück spielte Bottesini stets mit dem bekannten Geigen-Virtuosen und Komponisten Wieniawsky).
5. A. König (früher Musik-Direktor in Sondershausen): Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung.
6. Ernst Gillet: Quatre Morceaux, Précieuse pour Violon. Nice. Paul Decourcelle, éditeur.
7. Jos. Miroslav Weber-Sondershausen: Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung.
8. Moissl: Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung.
9. Müller-Darmstadt: Variationen über „An Alexis send' ich dich" für Kontrabaß mit Orchester.
10. Charles Labro: Variations brillantes. Paris, l'Auteur.

11. A. Gouffé: Sizilienne. Paris, Richault. [1])

12. Von Gustav Láska selbst besitzen wir nachfolgende Opus: Fantasie für Kontrabaß und Klavier. — Introduktion und Karneval für Kontrabaß-Solo mit Orchester- oder Klavier-Begleitung. — Drei Romanzen für Kontrabaß mit Klavier-Begleitung. — Duett für Violine und Kontrabaß. — Ballade und Polonaise für Kontrabaß-Solo mit Orchester-Begleitung. — Suite in vier Sätzen für Kontrabaß mit Orchester- oder Klavier-Begleitung. — Erotika für Kontrabaß und Klavier. — Konzert für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung. — Fünf Stücke für Violoncello oder Kontrabaß und Klavier (Masurek, Idylle, Ländler, Fantasie-Impromptu, Wiegenlied). — Perpetuum mobile für Kontrabaß mit Orchester- oder Klavier-Begleitung. [2]) —

Diese letzten Angaben lenken denn endlich das Augenmerk auf den genialen Böhmen, dem unsere Besprechung gewidmet ist und der in der Gegenwart nicht allein an der Spitze aller Baß-Virtuosen steht, sondern auch sich um die Literatur dieses Musikzweiges und um die Hebung der Technik jenes Instrumentes in hervorragender Weise verdient gemacht hat. Doch nicht allein hierin ist dem Künstler unbedingte Anerkennung zu zollen; nein, er hat sein hauptsächliches Augenmerk darauf gerichtet, das kunstsinnige deutsche Volk auf den bisher verpönten und verspöttelten Baß aufmerksam zu machen und so nicht wenig zur Beseitigung jener Vorurtheile beizutragen, welche leider so manches Talent entmuthigt und von der bereits eingeschlagenen Laufbahn abgelenkt haben. — Schon diese kurze Charakteristik zeigt, daß man einen Künstler in des Wortes edelster Bedeutung vor sich hat. Ein Universal-Genie wie Láska, das sich ebenso sicher auf dem Klavier, wie am Solisten- oder Dirigentenpulte zeigt, würde mit Leichtigkeit einen lohnenderen Wirkungskreis gefunden haben, wenn es die Grundsätze unseres modernen spekulativen Virtuosenthums mit dessen Vertretern getheilt hätte. Er verschmähte es. Seine ausge-

1) Die sub 10 und 11 angeführten Werke sind unbedeutend.

2) Von diesen Werken, welche später gelegentlich der Aufzählung der Láska'schen Kompositionen des Näheren erörtert werden, sind leider nur die drei Romanzen im Druck (bei Kahnt-Leipzig) erschienen; alle übrigen existiren ausschließlich im Manuskript.

sprochene künstlerische Neigung ließ materielle Neben=Absichten nicht aufkommen, sich durch nichts vom eingeschlagenen Wege ablenken. So hat er nach manchem Kampfe und endloser Mühe erreicht, was ihm als Ziel vorschwebte, er ist der erste Virtuos auf seinem Instrument, ein Regenerator der Baß=Technik und überall verehrter, feuriger Verkünder einer Lehre, die lange Jahre hindurch mit Unkenntniß und Vorurtheilen erbitterte Kämpfe zu bestehen hatte.

Wenden wir uns zunächst den biographischen Notizen zu! —

Gustav Láska ist im August des Jahres 1851 zu Prag geboren Sein Vater Franz Láska, der auf der Kleinseite der schönen Böhmen=Hauptstadt wohnte, war städtischer Beamter und Bürger, Gustav der zweite Sohn, den ihm sein junges Weib schenkte. Der „stille Knabe", wie ihn der Vater zu nennen pflegte, erhielt in der Taufe den Namen: Gustav.

Die Jugendjahre flossen in ungetrübter Heiterkeit dahin. Besonders war es der Sommer=Aufenthalt in Melnik bei Prag (wo der alte Láska eine Besitzung hatte), der auf das empfängliche Gemüth des Knaben den nachhaltigsten Eindruck machte. Die Rebengelände des malerisch gelegenen Ortes, die Berge und Wälder verfehlten ihren Zauberreiz nicht und erweckten in dem jungen Gemüthe die Schwärmerei für die gottesfreie, schöne Natur. — Später aber kamen andere, trübere Zeiten. Der reizende Landsitz in Melnik mit seinem zauberisch schönen Garten und Weinberge kam in andere Hände; denn die Familie vermehrte sich stark, widerwärtige Verhältnisse traten dazwischen. So mußte das kleine ländliche Paradies veräußert werden.

Gustav besuchte in Prag deutsche Schulen (wie überhaupt in seinem Elternhause deutsche Sitte und Zucht gepflegt wurden); und da er über eine vorzügliche Sopranstimme verfügte, ward er bald ein gesuchter kleiner Solo=Sänger, der in den Prager Kirchen=Konzerten Aller Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Die helle, sichere Stimme des jugendlichen Sopranisten verherrlichte manche Missa in St. Adalbert, St. Galli, St. Trinitas, bei den Ursulinerinnen und hauptsächlich bei den Franziskanern, wo der ehemalige Sänger, nachherige bekannte Direktor des böhmischen National=Theaters, Joh. Nepomuk Meyr, seines Amtes als Chorregent waltete. Er erkannte das ausgesprochene musikalische Talent des Knaben und ist dem Jünglinge und Manne stets ein treuer Freund und gütiger Rathgeber geblieben. — An den

Weihnachts-Abenden war er stets in die Familie des Chorregenten eingeladen. Mehr, der die Bescheerung leitete und auch Gustav reichlich mit Geschenken bedachte, hatte genug zu thun, dem kleinen Leckermunde das viele Nußessen zu wehren, damit seine klare Stimme für die Mitternachts-Mette und die Feiertags-Kantaten nicht beeinträchtigt würde. Da wurden denn stets jene alten, schönen böhmischen Weihnachts-Gesänge aufgeführt, die bekanntlich vor nicht allzulanger Zeit ihren Weg durch unsere deutschen Konzertsäle machten und allgemeine Bewunderung erregten.

Als die Berufsfrage an den jungen Láska herantrat, bestimmte ihn der für das Praktische im Leben sehr eingenommene Vater zum Lithographen. Schon als Kind hatte Gustav gern gezeichnet und sich in dieser Kunst eine nicht unbedeutende Fertigkeit angeeignet (noch heutigen Tags widmet der Künstler seine Freistunden mit Vorliebe der Aquarell- und Oel-Malerei). Und wirklich wurde der Knabe in einer Prager Kunst-Anstalt als Lehrling untergebracht. Allein lange währte diese Herrlichkeit nicht, dazu war ihm die Musik schon viel zu sehr an's Herz gewachsen. Als der Termin für die Aufnahme-Prüfungen am Prager Landes-Konservatorium wieder einmal heranrückte, beschwor und bat er seinen Vater so lange, bis dieser in den Berufswechsel willigte und den Knaben zu Professor Mildner, dem Lehrer des Violinspiels, brachte. Die ganzen musikalischen Kenntnisse Gustav's bestanden damals, von seinen gesanglichen Leistungen abgesehen, in etwas Klavier- und Geigenspiel. Natürlich ward das letztere als zukünftiger Beruf in Aussicht genommen. Da nun Mildner's Klasse überfüllt war und neue Aufnahmen nicht gestattete, wandte sich der alte Láska an seinen langjährigen treuen Freund, den Professor Jos. Hrabě, der den Unterricht im Kontrabaß ertheilte. Dieser hatte den Knaben bereits mehrfach in der Kirche singen hören und kannte seine musikalischen Fähigkeiten: „Lassen Sie den Jungen in meine Klasse treten," sagte er zum Vater; „ich werde einen tüchtigen Kontrabassisten aus ihm machen. Solche Leute sind heutzutage rar, das Fach bietet die besten Chancen!" —

Wenn auch Gustav dieses Instrument zunächst nicht im Auge gehabt hatte, so war es ihm doch schließlich gleichgiltig, ob er Klavier, Violine oder Kontrabaß lernte; die Hauptsache war, daß er seinem bisherigen Berufe Valet sagen konnte und auf das Konservatorium

aufgenommen wurde. So willigte er gern ein und wurde von Hrabě, dem bekannten, genialen Meister, aus dessen Schule eine Reihe der besten und tüchtigsten Bassisten hervorgegangen ist, als Schüler acceptirt.

Der damalige Direktor des Prager Landes-Konservatoriums war der bekannte Kittel, später Kreiči. Das Institut bot neben vortrefflicher musikalischer Ausbildung auch gediegenen Schul-Unterricht in allen Fächern der Wissenschaft, namentlich in den Sprachen und der Religion. Auf beiden Gebieten mußten sich die Schüler der Anstalt nach absolvirter sechsjähriger Unterrichtszeit einer Prüfung unterziehen. Daß Láska dieselbe mit Glanz bestand und Professor Hrabě seinen Lieblingsschüler nur mit schwerem Herzen ziehen ließ, bedarf keiner Betonung.

Bereits während der letzten zwei Jahre seines Aufenthaltes auf dem Prager Konservatorium hatte sich Láska mit der Komposition beschäftigt. Außer kleinen Klavierstücken entstanden damals seine Fantasie, sowie Introduktion und Karneval für Kontrabaß-Solo mit Orchester-Begleitung. Auch einige Lieder ohne Worte erblickten das Licht der Welt. — Kurz vor Ablegung seiner Maturitäts-Prüfung ward ihm der namlose Schmerz zu Theil, seine heißgeliebte Mutter sterben zu sehen. Die Cholera, welche nach dem Kriege 1866 das Abendland durchzog, grassirte auch in Prag; ihr fiel die noch junge und lebenslustige Frau zum Opfer. —

Da die Aussichten auf eine Anstellung keine günstigen waren und sich dem Jüngling nichts Geeignetes bot, unternahm er kurz entschlossen mit seinen früheren Mitschülern, dem Oboer Tischler und dem Violinisten Florian Zajic (jetzt in Hamburg) Konzertreisen durch ganz Böhmen und einen Theil Sachsens. Zurückgerufen nach Prag, fand er eine Vokation des Hoftheaters in Kassel vor, welches die Stelle eines Kontrabassisten ausgeschrieben hatte und zur Bewerbung um dieselbe aufforderte. Láska reiste auf gut' Glück nach Kassel, errang beim Probespiel den Sieg über sämmtliche Mitbewerber und wurde mit einer entsetzlich knappen Gage und dem namlosen Heimweh auf der Stelle engagirt. Doch er hatte das erreicht, wonach er strebte, eine relativ feste Anstellung; seine bescheidenen Ansprüche an's Leben ließen ihn das spärliche Salair als auskömmlich erscheinen, seine Willenskraft bezwang die sentimentalen Regungen des Herzens,

— „Und hier werden die Leute alt!“ —, hatte Láska anfänglich mit einem sentimentalen Seitenblick auf die alten Herren ausgerufen, welche alle Qualen des irdischen Daseins vergessen konnten, wenn sie, in gemüthliches Plaudern verloren, hinter ihrem Glase Bier auf dem „Felsenkeller“ saßen. Jenes Phlegma in der Auffassung des ganzen Daseins, namentlich aber des künstlerischen Wirkens war ihm athemlos verhaßt. Er nahm sich ernstlich vor, sein eigenes „Ich“ vor diesem sogenannten „göttlichen Philisterium“ zu bewahren. Bald wurde ihm denn auch Gelegenheit geboten, in den Abonnements-Konzerten unter Reiß' Leitung als Solist auf dem Kontrabaß aufzutreten. Alles staunte, als man die weichen, einschmeichelnden Töne vernahm, welche der junge Künstler dem ungefügen und verkannten Instrumente zu entlocken verstand; unter seinen Händen war der Kontrabaß nicht mehr jener brummige, alte Gesell, — nein, er rivalisirte kühn und erfolgreich mit den Tönen des Violoncello. Trotz mancher hämischen Kritik und vieler Anfeindung (gerade große Geister begegnen oft den niedrigsten Angriffen!) zollte man dem Künstler lebhaftesten Beifall; so fand er im kunstsinnigen Kassel bald eine zweite Heimath, die ihm Aufmunterung und Anregung in hohem Maaße zu Theil werden ließ. — Auch in den Konzertsälen Hanusch, Stadtbau ꝛc. hatte Láska vielfach Gelegenheit, als Solist sein Solo-Repertoir zu verwerthen. Daneben erging manche Einladung an ihn, die den bereits gefeierten Künstler nach Fulda, Marburg, Hannöv. Münden ꝛc. rief, und nicht nur namhafte finanzielle Erfolge aufzuweisen hatte.

Der Fleiß, welchen der junge Láska auf das weitere Studium seines Instrumentes verwandte, blieb nicht unbelohnt; sein Ton gewann an Fülle und Abrundung, sein Spiel wurde edler, reifer und durchgeistigter. Auch komponirte er damals zwei Klavier-Sonaten, sowie verschiedene Stücke für Kontrabaß. Wie wohl er sich in Kassel fühlte, das er mit manchem Vorurtheil in seiner Brust betreten hatte, geht daraus hervor, daß er bald als liebenswürdiger Arrangeur lustiger musikalischer Abende, als Vertreter des feinsten Humor's in der Kunst eine gesuchte und überall beliebte Persönlichkeit geworden war. Seine für derartige Gelegenheiten arrangirten Scherze (Streich-Quartette, -Quintette ꝛc.), in denen natürlich stets der Kontrabaß als solistisches Instrument figurirte, erregten wahre Lachkrämpfe und manchen launigen Abend verdankten die Kasseler Gesellschaften dem

strebenden jungen Künstler. Geschätzt von seinen Vorgesetzten und Kollegen, geliebt von seinen Mitbürgern begann Láska allmählich zu begreifen, daß man auch hier am Fuße der Kolossal-Statue des Herkules alt werden könne. Trotzdem war ihm ein derartiges Loos nicht beschieden, nur vier angenehme Jahre verlebte er in Kassel.

Während dieser Zeit lernte er auch im Hause des Professor Stiegel, des Lehrers unseres jetzigen Kaisers Wilhelm II. — —, seine nachmalige Gattin Anna kennen. Die Begeisterung für die Kunst führte Beide zueinander und schlang unmerklich ein dauerndes Band um sie. Freilich wurde die Treue seiner jungen Frau auf eine harte Probe gestellt; wie weiland Jakob um seine Rahel, so mußte Láska um seine Anna sieben volle Jahre werben, bis ihm der Segen des Geistlichen die liebende Gattin als unentreißbaren Besitz zusprach. —

Im Jahre 1872 hielt der „Neue Deutsche Musik-Verein" in Kassel seine Versammlung ab. Láska trug sich mit der Absicht, der Virtuosen-Laufbahn und dem Orchester-Dienste Valet zu sagen; die Unterhandlungen wegen Uebernahme einer Stellung als Musik-Direktor in Posen waren bereits angeknüpft. Da trat der berühmte Max Erdmannsdörfer, Hofkapellmeister in Sondershausen[3]), an den Künstler heran. In der Sondershäuser Hof-Kapelle hatte der Tod des bekannten, bereits oben genannten Bassisten Simon eine empfindliche Lücke gerissen; eine würdige Ausfüllung derselben lag Erdmannsdörfer am Herzen. Als er Láska's bezauberndes Solospiel vernommen, hatte er auch einen würdigen Ersatz gefunden. Er bewog den Künstler, sein Engagement nach Posen rückgängig zu machen, die Beziehungen, welche ihn an Kassel fesselten, zu lösen und einem Rufe nach Sondershausen an Stelle Simon's zu folgen.

Beim ersten Debüt spielte unser Künstler in den Sondershäuser weltberühmten „Loh-Konzerten" unter der Leitung Erdmannsdörfers das Baß-Konzert seines Lehrers, des Professor J. Hrabě. Die kunstsinnige Welt der Thüringer Residenzstadt war sprachlos vor Erstaunen. Etwas Derartiges hatte selbst Simon nicht fertig gebracht. Die Weimaraner und Leipziger Kunstkritiker, welche keine Sonntags-Aufführung verabsäumten, verkündeten die Genialität des Künstlers bald

---

3) Vergl. den Aufsatz über die Erdmannsdörfer'schen Dioskuren im ersten Bande der „Zeitgenössischen Tondichter". —

der gesammten kunstliebenden Welt. So schrieb damals das „Musikalische Wochenblatt" über Láska:

„Kammer-Virtuos Láska spendete ein Konzert für Kontrabaß von Hrabě. Dieser ausgezeichnete, junge Künstler hat sich rasch allgemeine Anerkennung seiner hochbedeutenden Leistungen erworben. Sein schöner violoncellartiger Ton, seine vollendete Technik, die ihn die schwierigsten Passagen spielend überwinden läßt, die absolute Reinheit, die Eleganz seines Vortrags, die Seele seines Spiels stempeln ihn zu einem der Ersten auf dem so schwer traitablen, gegen Solo-Vortrag und virtuose Behandlung so widerhaarigen Instrumentalriesen".

Was Láska in jenen Zeiten des künstlerischen Wonnetraums zu Sondershausen durchkostet, was er genoß und in sich aufnehmend wiedergab, läßt sich in wenig Worte kaum fassen. Günther Friedrich Karl, über dessen im Jahre 1889 erfolgten Tod alle Zeitungen berichteten, dem selbst das kleinste Blatt einen begeisterten Nachruf widmete, war damals Fürst über den kleinen Staat Schwarzburg-Sondershausen. In der richtigen Erkenntniß, daß die Pflichten eines kleinen Regenten in politischer Hinsicht unmöglich sein ganzes Leben auszufüllen im Stande wären, hatte er sein Haupt-Augenmerk auf die Pflege der Kunst gerichtet und mit der Zeit seine romantisch zwischen den dichtbewaldeten Ausläufern des Harzes und Thüringer Waldes belegene Residenz zum Eldorado der Musik gemacht. Nach dem Abgange Max Bruch's hatte Erdmannsdörfer 1870 das Kapellmeister-Amt in Sondershausen übernommen, ein Mann, dessen urgewaltiges Genie als Dirigent und Pianist mit demjenigen Bülow's und anderer zeitgenössischer Meister rivalisiren konnte. Als Vertreter der neuen Musikrichtung begann er mit einer rücksichtlich der kleinstädtischen Opposition immerhin schwierigen Reform. Sein Orchester ward durch neue Kräfte ergänzt, Wagner, Liszt, Berlioz u. A. gelangten auf das Programm, und allmählich vollzog sich der Umschwung. Als Erdmannsdörfer die geniale Klavier-Virtuosin Pauline Fichtner (die beste Schülerin Franz Liszt's) als Gattin heimführte, hatte er sein Ziel erreicht. Sondershausen besaß einen musikalischen Weltruf, welcher demjenigen Weimar's gleichkam. Liszt, Bülow, Lassen, — kurz die bedeutendsten Meister der Gegenwart — weilten mit Vorliebe in der kleinen Residenz, ihre Werke erfuhren durch Erdmannsdörfer's Studium eine Wiedergabe, die eben auf dem Gipfel künstlerischer Vollendung steht.

Im Mittelpunkte dieses Lebens und Treibens stand das Herrscherhaus, das jedem der anwesenden Koryphäen gastlich seine Thore öffnete, ihn unter Entfaltung einer echt fürstlichen Pracht empfing und reichbeschenkt entließ. Fürst Günther Friedrich Karl, sein kunstsinniger und liebenswürdiger Sohn Prinz Leopold und Prinzessin Elisabeth unterstützten die Bestrebungen des Erdmannsdörfer'schen Ehepaares nicht nur in finanzieller Hinsicht; selbst durchdrungen von tiefem Verständniß und edler Begeisterung für die Kunst, förderten sie dieselbe auch in idealer Weise und waren stolz auf ein Land, das trotz seiner geringen Größe so groß dastand, welches selbst Leipzig, München und Dresden um seinen Ruhm beneidete.

Unter diesen glücklichen Verhältnissen gelangte Láska's virtuose Eigenart zur vollen Entfaltung; sein Spiel vertiefte und veredelte sich immer mehr. Der Fürst, selbst ein eifriger Bewunderer seiner Genialität, verlieh ihm kurz nach seinem ersten Debüt den Titel eines Kammer-Virtuosen. — Zu jener Zeit entstanden weitere Kompositionen, unter ihnen die Suite, Ballade und Polonaise, sowie drei Romanzen für Kontrabaß. Die sogenannte „Künstler-Klause" (ein Verein von Künstlern und kunstliebenden Privaten) bot Láska beste Gelegenheit zur Entfaltung seines humoristischen Talentes. Die Stiftungsfeste dieser Korporation glichen denen der Leipziger „Schlaraffia"; unser genialer Böhme stand im Mittelpunkte derselben, um ihn gruppirte sich Alles. — Liszt und Raff würdigten ihn ihrer besonderen Zuneigung. Gelegentlich einer Matinee bei Erdmannsdörfer trat Láska vor Franz Liszt zum ersten Male solistisch auf. Der Meister war entzückt über die Leistung und hat dem Künstler bis zu seinem Lebensende stetes Wohlwollen und volle Aufmerksamkeit gewidmet. —

Allein Láska war ein ruheloser Geist; es litt ihn nicht lange an der Scholle, er sehnte sich hinaus in die weite Welt. Er unternahm von Sondershausen aus die verschiedensten Kunstreisen. Da die Hofkapelle blos während der vier Sommer-Monate und in der Theater-Saison des Winters beschäftigt war, blieben zwei Frühlings- und zwei Herbstmonde zur freien Benutzung. So machte denn Láska zuerst mit dem Kammermusikus Karl Kämmerer und dem Opernsänger Simon eine große Tournée durch die bayrische Pfalz, von der das Künstler-Trio mit Ruhm und Anerkennung überhäuft zurückkehrte. Natürlich spielte der Baß-Virtuos die erste Rolle. Mit welchem

Enthusiasmus man von ihm sprach und schrieb, das beweist nachfolgende Rezension, welche damals in einem größeren pfälzischen Blatte erschien:

„—„Es ist doch seltsam, daß Saiten einem die Seele aus der Brust ziehen können!" —, sagt Shakespeare an irgend einer Stelle; und oft wurde Referent an den Ausspruch erinnert bei den Tönen, die dem seinen Spieler um Fußlänge überragenden Saiten-Ungethüme des Herrn Láska entquollen. Zart und kraftvoll zugleich, voll und wohllautend erklangen sie besonders in dem Adagio des Konzertes von Abert; Referent hat bisher geglaubt, daß nur Violine, Cello und die Menschenstimme so in's Innere eindringen könnten. Herr Láska hat einen ausgezeichneten, edlen und markigen Strich; und da sich hierzu eine ebenso vollendete Technik gesellt, welche die eigenthümlichen Schwierigkeiten dieses Instrumentes, bei dem die Töne nur nach dem Gehör auf der langen Fläche der Saiten gefunden und gebildet werden müssen (?), mit vollkommen sicherer Leichtigkeit überwindet, so darf er auf den Namen des hervorragendsten Virtuosen auf dem Kontrabaß Anspruch machen. Die virtuosenmäßige Technik zeigte sich besonders in den Fantasien über böhmische Nationallieder von J. Hrabě und im Karneval von Venedig (von H. Láska selbst). Die Sprünge, welche die Hand des Spielers in letzterem Stücke mit überraschender Geschicklichkeit vom Kopf bis zum Stege des Instrumentes ausführen mußte, erinnerten in der That an das groteske Treiben des Karnevals der Lagunenstadt. — Das Publikum spendete den trefflichen Leistungen reichlichen Beifall." —

Wir führen diese Besprechung nicht an, um sie als Muster einer musikalisch-kritischen Abhandlung hinzustellen; allem Anscheine nach entstammt dieselbe der Feder eines Dilettanten, der nicht nur in musikalischen Dingen, sondern auch rücksichtlich der Stylistik herzlich schlecht Bescheid weiß. Aber der Mann hat, wie es uns vorkommen will, nach der Ansicht des großen Publikums geschrieben; sie soll auch lediglich zwischen den Zeilen gelesen werden.

Dieser erfolgreichen Konzertreise schlossen sich Einladungen nach Leipzig, Chemnitz, Mühlhausen i. Thür., Lübeck, Meiningen, Eisleben u. s. w. an. Wieder einmal erwachte trotz der Triumphe, die seinem Virtuosenthume galten, in Láska's Brust der Wunsch, den Baß mit dem Dirigentenstabe zu vertauschen; wir sehen unseren Künstler in Göttingen bei der Theater-Gesellschaft des Direktor Sowade engagirt, weiter in Halberstadt und Eisleben am Theater als Opern-Dirigent.

Noch einmal kehrte Láska nach Sondershausen zurück, um im August 1877 einem Rufe Bilse's als Solobassist an dessen Orchester

in Berlin zu folgen. Im Herbste desselben Jahres unternahm Bilse mit seiner Künstler-Schaar eine Reise nach Schlesien; bei dieser Gelegenheit zeichnete sich unser Virtuos durch seine Soli in Breslau, Liegnitz und Görlitz aus. In Berlin spielte er fast allwöchentlich an den sogenannten Bilse'schen Virtuosen-Abenden. Sein Karneval, die Konzerte von Abert, König und Hrabě, Bottesini's Tarantelle und Sonambula kamen in dem Konzerthaus (Leipziger-Straße) vielfach zur Vorführung, bei allen Besuchern stets die aufrichtigste Bewunderung erregend. So begrüßte Ferd. Gumbert in der „Neuen Berliner Musik-Zeitung" das erste Auftreten Láska's mit folgenden Worten:

„Im dritten Theile des Konzertes wurde den Berlinern ein ganz neuer Genuß zu Theil, ein Konzertstück für Kontrabaß von König. Der Kontrabaß-Virtuose, Herr Gustav Láska, wird zu seiner gerechten Freude erfahren haben, wie er zauberschnell sein Publikum entzückt und berauscht hat. Für den Referenten selbst war diese Virtuosen-Leistung etwas absolut Neues. Herr Láska versteht es meisterhaft, alle üblichen Orchester-Saiteninstrumente durch seines Kontrabasses Grundgewalt zu einer höchst umfangreichen Harmonie zu verschmelzen, wenngleich es selbst ihm nicht immer gelingen konnte, den rohen Schein des Materiellen, der diesem Instrumente nun einmal anhaftet (?), ganz zu beseitigen. Ganz vorzüglich gelangen ihm die Flageolettöne. Blos die Triller in den tiefen Lagen nahmen sich etwas grotesk aus, wenn auch des Künstlers Virtuosität darin das Unglaubliche leistet." —

Im Oktober desselben Jahres erhielt Láska durch den damaligen Hoftheater-Intendanten, Baron von Wolzogen, und Hof-Kapellmeister Alois Schmitt einen Ruf an das Hoftheater in Schwerin; er nahm das Engagement an, — hauptsächlich wohl, um sich ein festes Heim zu gründen und endlich an seine Heirath zu denken. — Im Mai 1878 trat er die neue Stellung an und vermählte sich in demselben Monat in Kassel mit der bereits erwähnten Tochter des vortrefflichen Landschafts-Malers, bedeutenden Aquarellisten und Professors an der Maler-Akademie, Eduard Stiegel. Leider wurde Láska nicht allein sein Schwiegervater, sondern auch sein eigener Vater wenige Jahre später durch den unerbittlichen Tod entrissen. Da unser Künstler mit seltener Liebe an Beiden gehangen hatte, traf ihn der Schlag hart, und es hat einer langen Zeit bedurft, bis er sich wieder von ihm erholte.

Ebenso wie in der kleinen Residenz im Herzen Thüringens, Sondershausen, konzentrirte sich auch in dem stillen, weltverborgenen

Schwerin ein hohes Interesse für die Kunst. Was die leidige Gesellschafts-Ordnung in dem kleinstädtischen Residenzchen an Unangenehmem mit sich brachte, das glich die Pflege guter Musik und ihre Wirkung wieder aus. Das vortreffliche Theater, die ausgezeichnete Oper mit einem genialen Dirigenten an der Spitze, welcher nur das Beste und Gediegenste pflegt, mußten auch Láska vollen Ersatz für die sonstigen Mängel der Kleinstadt bieten. Der Nibelungen-Ring, welcher in vollendeter Weise am Schweriner Hoftheater zur Aufführung gelangte (die „Walküre" erlebte nächst Bayreuth hier ihre Première in Deutschland), regte Láska in seinen Mußestunden zum Schaffen an. So entstanden in Schwerin für Kontrabaß: Ein Konzert, kleinere Arrangements, fünf Stücke, sowie einige Klavier-Kompositionen. Ferner: „Deutsches Aufgebot", eine Dichtung von Emanuel Geibel, für Solo, Chor und Orchester (aufgeführt bei einem Gedenkfest des Krieger-Vereins, sowie zwei Sinfonien für großes Orchester. — Solistisch trat Láska sehr oft an die Oeffentlichkeit, theils im Hoftheater auf der Bühne, theils in Kammermusik-Soireen. Weiter wirkt er auch in den Wittwenkassen-Konzerten viel für die Wohlthätigkeit. Von den Reisen zu solistischer Mitwirkung sind diejenigen nach Hamburg und Rostock zu nennen, welche mit enthusiastischer Aufnahme des Künstlers verknüpft waren. Auch bei den Bayreuther Festspielen wirkt er seit den letzten Jahren im Orchester mit. Dann sieht man den genialen Meister des Kontrabasses fast alljährlich auf den großen Rheinischen Musikfesten. Hier bietet sich ihm Gelegenheit, bei der internationalen Künstler-Zusammenkunft die alten Beziehungen zu den Meistern der Gegenwart zu erneuern und sein eigenes Licht leuchten zu lassen. In dieser Stellung befindet sich Láska augenblicklich noch. Die Neigung für das Künstler-Nomadenleben hat sich völlig verflüchtigt. Der eigene Hausstand und die liebende Gattin, welche des Mannes künstlerische Ideale theilt, haben ihn den Werth der Scholle, des häuslichen Friedens gelehrt. Aus dem unruhigen Südländer, dem Böhmen, ist ein gemüthvoller Deutscher geworden, der mit seinem Volke den Sinn für das praktische, wie für das künstlerische Leben theilt. Das stille Schaffen in der engen Klause, das rastlose Wirken im heimischen Kreise ist ihm allmählich so an's Herz gewachsen, daß ihn nur außergewöhnfiche Veranlassungen zu einer kurzen Aufgabe dieses glücklichen Zustandes bewegen können. — —

Am Schlusse dieser biographischen Notizen über unseren Künstler führen wir zugleich die bis jetzt von ihm verfaßten nennenswerthesten Kompositionen an. Es sind dies die nachfolgenden[4]):

1. **Fantasie** für Kontrabaß und Klavier.
2. **Introduktion und Karneval** für Kontrabaß-Solo mit Orchester- oder Klavier-Begleitung.
3. **Zwei Klavier-Sonaten** in Es-dur und D-moll.
4. **Mazurka-Impromptu** für Klavier.
5. **Drei Romanzen** für Kontrabaß-Solo mit Klavier-Begleitung (C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig).
6. **Duett** für Violine und Kontrabaß.
7. **Ballade und Polonaise** für Kontrabaß-Solo mit Orchester-Begleitung (C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig).
8. **Suite** in vier Sätzen für Kontrabaß-Solo mit Orchester- oder Klavier-Begleitung.
9. **Sechs Klavierstücke** (erschienen bei Voigt in Kassel. Amtsgerichtsrath Chop-Sondershausen gewidmet).
10. **Frühlings-Ouvertüre** für großes Orchester (op. 19).
11. **Zwei Messen** für gemischten Chor, Soli und kleinem Orchester (op. 19).
12. **Erotika** für Kontrabaß-Solo und Klavier (op. 21).
13. **„Deutsches Aufgebot“**, Gedicht von Geibel, für Tenor- und Bariton-Solo, Männerchor und Orchester (op. 22: Sr. Königl. Hoheit dem Großherzoge Friedrich Franz II. von Mecklenburg gewidmet. Aufgeführt in Schwerin am 2. Dezember 1882).
14. **Konzert** für Kontrabaß mit Orchester-Begleitung (op. 24: Wendelin Sládek, Professor des Kontrabasses am Prager Landes-Konservatorium gewidmet).
15. **„Lenzeslust“**, Kantate für gemischten Chor (aufgeführt in Schwerin am 9. Mai 1881).
16. **Fünf Stücke** für Violoncello oder Kontrabaß mit Klavier-Begleitung: Masurek. — Idylle. — Ländler. — Fantasie-Impromptu. — Wiegenlied.
17. **Zwei Märsche** (Trauer-, Fest-Marsch) für Orchester.
18. **Sinfonie Nr. 1** in D-moll für großes Orchester.
19. **Drei Klavierstücke** (op. 30 Fräulein Auguste Beetz gewidmet): Polka caprice. — Ballata. — Tarantella.
20. **Perpetuum mobile** für Kontrabaß mit Orchester- oder Klavier-Begleitung.
21. **Lieder** für hohe und tiefe Stimme mit Klavier-Begleitung.
22. **Sinfonie Nr. 2** in A-dur für großes Orchester.

Zahlreiche Arrangements für Kontrabaß-Solo, Etüden für Kontrabaß 2c.

Obgleich es sich bei der vorliegenden Besprechung mehr oder minder nur um den Virtuosen Láska handelt, so können wir doch nicht umhin, auch dem Komponisten etwas näher zu treten. Was

---

4) Diejenigen Kompositionen, denen der Verlag nicht beigefügt ist, existiren nur im Manuskript.

zunächst die Werke für Kontrabaß anlangt, so sind dieselben, obgleich (außer zwei Opus) nicht im Druck erschienen, von den Vorführungen durch den Komponisten her in weiten Kreisen bekannt. Daß in den meisten derselben das Hauptgewicht auf die Geltendmachung der virtuosen Eigenthümlichkeiten des Solo-Instrumentes gelegt wird, darf nur natürlich erscheinen. Trotzdem erhält in den feineren Tondichtungen (Suite, Baß-Konzert) der Kontrabaß nicht eine so dominirende Stellung, daß das Akkompagnement des Orchesters oder Klaviers sich mit Paganini'scher Mache messen könnte. Láska kennt nicht allein die Technik des Klaviers, er weiß auch mit einer abwechselungs- und wirkungsvollen Orchestrirung trefflich Bescheid. So haben diese Kompositionen den Vorzug, weniger als Effektstücke zu erscheinen, und dennoch zu wirken. Die technischen Schwierigkeiten, welche dieselben dem Solisten auferlegen, sind sehr große und können nur von einem Virtuosen überwunden werden. Aber sie erschöpfen auch anderseits wieder die Baßtechnik bis zur letzten Möglichkeit und geben einen klaren Ueberblick über sämmtliche Mittel, mit denen diese Art der Virtuosen-Literatur arbeiten kann. — Neben den bereits erwähnten, nennenswerthesten Werken hat Láska noch eine Reihe Transkriptionen von Cello-Stimmen vorgenommen. So arrangirte er Beethoven'- und Rubinstein'sche Cello-Sonaten für Kontrabaß. — Hier mag Mancher lächeln und die Klang-Wirkung einer derartigen Uebertragung bezweifeln. Und trotzdem haben wir uns selbst überzeugt, daß der unbeholfene Baß nicht nur im Fortissimo das Cello übertrifft, sondern ihm auch im Pianissimo mindestens gleichkommt. Freilich muß eben auch hier das Solo-Instrument in den Händen eines Künstlers liegen, wie Láska.

In seinen Orchester-, Klavier- und Gesangs-Kompositionen beweist der Tondichter, daß er mit den äußeren Mitteln, der Instrumentation und dem Aufbau, völlig vertraut ist. Der Gedanke selbst leidet nicht selten unter einer gewissen Phrase und wird in seinen Mängeln durch sehr geschickte Umschreibungen verdeckt. Die Klavierwerke weisen eine prächtige Technik auf, welche für einen modernen Spieler leicht zu überwinden ist. Doch überwuchert auch hier öfter das virtuose Moment den Gedanken, — eine Thatsache, die bei einem Komponisten nicht wunderbar erscheinen darf, der die Mehrzahl seiner Tondichtungen der Konzert-Literatur widmete.

Der musikalische Standpunkt Láska's läßt sich im Allgemeinen sehr leicht präzisiren: Er ist ein Anhänger der modernen Romantik. Ein Original verkörpert er nicht, sondern lehnt sich bald an Wagner, bald an Liszt, dann wieder an Raff (jedoch nicht in melodiöser, sondern in technischer Hinsicht) und Bülow. Aus jeder Tondichtung merkt man den Fleiß heraus, mit welchem er arbeitet und vorwärts strebt. Bei seinem verhältnißmäßig jugendlichen Alter hat er die besten Aussichten, auch in diesem Fache dereinst den besten Ruf zu erhalten. —

Und nun noch einmal zurück zum Virtuosen Láska! —

Der Kontrabaß, dessen sich unser Künstler bei solistischem Auftreten bedient, ist bedeutend kleiner als der Orchesterbaß, entwickelt aber trotzdem eine prächtige Klangfülle und Ergiebigkeit. In den technisch schwierigen Partien seiner Konzertsachen bewahrt Láska auch in der Haltung eine vornehme Ruhe. Sein Körper scheint nur wenig mitzuarbeiten. Er ist also gerade hierin ein Gegenstück zu seinem Vorgänger, dem bekannten Bassisten Simon, der sich beim Spielen im Leibe zerreißen wollte und dessen Konzerte von Vielen nur deshalb besucht wurden, weil man den alten Simon „an seinem Instrumente arbeiten" sehen wollte. Diese äußere Ruhe aber, welche Láska trotz aller Schwierigkeit zu wahren weiß, wirkt nur vortheilhaft. Das Publium wird nicht auf Nebendinge abgelenkt und kann vor Allem nie aus dem Abmühen des Virtuosen auf die Schwierigkeit des vorgetragenen Stückes schließen. — Selbst in den tiefsten Lagen bleibt die Láska'sche Technik klar und leichtverständlich; diese distinkte Spielart ist ebensosehr auf den sicheren Fingersatz, wie auf die Bogenführung zurückzuschreiben. Die Kantilene ist in den Mittel- und oberen Lagen bei ihm von geradezu bestrickender Wirkung. Die Klangfarbe seines Tones unterscheidet sich von derjenigen des Violoncello nur so gering, daß ganz besonders feine und musikalisch geschulte Ohren dazu gehören, die Differenzen herauszuhören. Seine Flageolets sind von durchdringender Schärfe, die Doppelgriffe von frappirender Wirkung und die Technik in den höchsten Lagen eine so vollendete, daß man sich erstaunt fragen muß, ob wirklich ein zweiter Mensch diese Fertigkeit und — Kraft besitzen kann. — Die humoristische Spielart versteht Láska auf's Wirkungsvollste zu behandeln. Unvergessen werden das Bottesini'sche Duett und sein Karneval über-

all da bleiben, wo dieselben zum Vortrag gelangt sind. Unvergessen wird überhaupt der geniale Virtuos in all' den Kreisen bleiben, die er frequentirt. Der leichte Sinn des Künstlers, die Begeisterung desselben für alles Schöne, jene südliche Entzündlichkeit der Fantasie verbindet sich bei ihm mit echt' deutscher Bescheidenheit und tiefinnerlichem Fühlen. Diese Grundzüge seines Charakters sichern ihm neben der Begeisterung für seine Kunst die treue Freundschaft derer, die mit ihm in nähere Beziehungen getreten sind. Auch die vorliegende Besprechung, mit welcher wir unser Buch abschließen, entspringt jener tiefen Zuneigung, welche der nähere Verkehr zwischen zwei gleichempfindenden Menschen begründet. Sollte uns dieses Gefühl hier und da zu optimistisch haben reden lassen, so mag uns die gütige Nachsicht derer zu Theil werden, die sich den besten Regungen des Menschenherzen gegenüber nicht verschließen. Daß ein Künstler wie Láska bei der Eigenart seines Virtuosenthums und der universellen musikalischen Durchbildung ruhig unter den Ersten der Gegenwart genannt und daher auch in das vorbesprochene berühmte Duo einrangirt werden darf, wird selbst der zugeben müssen, dessen nüchterne Kritik die Rücksichten auf treue Freundschaft nicht anerkennt.

dieser kritischen Autoren hat jedoch dem besprochenen Mangel abhelfen können und man befindet sich analog dem Fortschritte in der musikalischen Entwicklung der Neuzeit in Rücksicht auf die Lösung dieser eben berührten Frage in einer stetigen décadence. Mehr und mehr löst sich die Kunst vom Allgemeinverständnisse und der Theilnahme der Laienkreise an ihrem Genusse los, um sich mit einem Cocon von Fäden zu umgeben, die von den Händen Privilegirter, gleichsam als Schutz vor der Außenwelt, um sie gezogen werden. Der Grund zu diesem eigenthümlichen Symptome liegt in einer irrigen und scharf zu geißelnden Auffassung der Künstler: Ein gewisser Dünkel nämlich läßt dieselben von dem großen Kreise ihres Auditoriums und der Mitwelt geringschätzig denken und bestärkt sie in dem Wahne — der großen Menge gehe das wahre, tiefe Verständniß ab — ihre Leistungen seien mehr oder minder fortgeworfene Perlen, die nur, von den Händen der Glaubensgenossen gefunden, richtige Würdigung ihres Werthes finden. Sie halten mithin ihr Schaffen und Wirken der Welt gegenüber mehr für ein Werk der Herablassung und Wegwerfung, nicht für jenen hohen apostolischen Beruf, durch rastlosen Fleiß und im täglichen Kampfe eine Lehre zu verbreiten, welcher die treuesten und begeistertsten Anhänger nicht lange fehlen würden." — Mit dieser hier ausgesprochenen Ansicht des Verfassers erklärt man sich gerne einverstanden, und was den gerügten „Dünkel" betrifft, wären die Worte des Autors auch auf viele andere Künstlerkreise auszudehnen; denn es giebt so manche „Größen" in den verschiedensten Sphären, sowohl des künstlerischen als geistigen Schaffens, die sich für „Halbgötter" halten und nicht merken, daß es in ihren Köpfen zu wanken beginnt von dem Augenblicke an, in welchem sie sich über ihre Mitmenschen so hoch erhaben dünken. Doch bleiben wir bei unserem Buche! — M. Charles verharrt bei seinem im Vorworte ausgesprochenen Vorsatze getreu, sein Buch nicht dem Stande der privilegirten Musiker allein, sondern auch den Musikfreunden und Verehrern der Muse überhaupt zu widmen. Seine Studien und Skizzen sind auch in der That in einem so wohlthuenden Tone gehalten, daß man mit Vergnügen den Ausführungen des Autors folgt. — Mit Absicht vermied es der Verfasser, weitläufige biographische Schilderungen in seine Studien mit einzuflechten; nur diejenigen Geschehnisse und Wendepunkte im Leben der Besprochenen finden darin mit Recht Berücksichtigung, welche von tieferer Bedeutung für ihr künstlerisches Wirken und Schaffen geworden sind. — Der Autor hat mit Liebe und Lust an seinem Werke gearbeitet, man bemerkt das allenthalben, und wir können nur wünschen, daß sein Buch in den weitesten Kreisen Verbreitung und jene Beachtung findet, die es verdient." — (Franz Scherer.)

„Musikalische Tagesfragen": „Wir sagen: ein merkwürdiges Buch, in dem ein ungeheurer Fleiß, ein selbständiges Urtheil, ein echt deutscher Wahrheitstrieb steckt, der allein schon dem Werke viele Freunde verschaffen wird. Tiefe Gedanken wechseln mit leichteren Referaten, ja selbst herbe Urtheile, die vielleicht auf persönlicher Ansicht beruhen, finden sich in dem sonst so außerordentlichen Buche. Wir müssen dem Inhalte desselben näher treten. — Das Werk wird in den interessirten Leserkreisen berechtigtes Aufsehen erregen. Wer dasselbe nur bis zum Inhaltsverzeichniß durchlas, glaubte eines jener bekannten biographischen Produkte vor sich zu haben, an welchen die Gegenwart mehr denn zuviel besitzt. Allein schon das schlichte Vorwort des Verfassers wies darauf hin, daß die Aufgaben dieser Arbeit andere Ziele anstreben, — Ziele, welche in idealeren Regionen liegen und das Niveau der Mittelmäßigkeit hoch übersteigen. — Das Werk richtet sich nicht an die Kaste der sogenannten privilegirten Musiker, sondern an den großen Kreis des kunstsinnigen deutschen Volkes, — es ist also ein populäres Er-

zeugniß, — aber nicht populär im gewöhnlichen Sinne, sondern durchglüht von einem edlen Feuer hoher Begabung, — das Kind eines überzeugungstreuen und für die höchsten Güter der Kunst voll begeisterten Mannes. Das Ideal, das hier verfolgt wird, ist ein wahres, kein erkünsteltes; es wird angestrebt mit einer Schärfe in der Verurtheilung der ihm entgegenstehenden Hindernisse, welche verheerend, vernichtend und begrabend sich über das Gebiet ihres Wirkungskreises ergießt. — Diese Kaustik und beißende Ironie, die sehr oft unvermittelt neben der tiefsten Seelenstimmung, neben dem begeistertsten Fühlen auftritt, ist aber nicht eine persönliche! — sie ist sachlich durch und durch, wird objektiv begründet und in ihrer Entstehung mit logischen Argumenten belegt. — Das ganze Werk umfaßt die nachfolgenden Essays: . . . . — Man beachte die Sorgfalt der Auswahl! — Und wie sie geleitet ist von subtilstem Gefühl, so ist auch die Einzelausführung geradezu ein Musterwerk. — Die bei Weitem ausführlichste Besprechung läßt der Verfasser Liszt und Wagner zu Theil werden; vor Allem ist es Liszt, der durch den zauberischen Reiz persönlicher Annäherung einer besonders warmen Diktion sich erfreut und in trefflichen Formen gezeichnet ist. Allein Charles ist nicht blind gegen die Schwächen dieses Meisters. Gelassen und mit Ueberzeugungstreue deckt er seine Fehler auf, sucht dieselben in gelungener Form sowohl vom künstlerischen, als auch vom kritischen Standpunkte aus zu beweisen, und erhält durch die Kombination der beiden Kontraste ein Bild, dessen scharfe Konturen Auge und Herz laben. — Ein klareres Lebens- und Schaffensbild Wagners, als dasjenige, dem man hier begegnet, kann es nicht geben. Jeder Schwulst ist vermieden, — jeder Ballast verständnißerschwerender Theorien über Bord geworfen. Wie im ganzen Buche, so findet sich namentlich in diesem Essay eine Fülle allgemeiner Lebens- und Kunst-Grundsätze, geistvoller Sentenzen und beherzigenswerther Mahnrufe. — Raff und zum Theil auch Rubinstein, werden ziemlich abfällig kritisirt und diese Kritik mit lebhafter Schärfe vertheidigt. Manchem wird dieses Urtheil zu Herzen sprechen, — nämlich dem, der das Wesen der Kunst nicht an der Oberfläche sucht. — Bülow's Besprechung dehnt sich zu sehr nach der kaustischen Seite hin aus, trotzdem der Verfasser dem großen Künstler im überspannten Menschen gerechteste Würdigung widerfahren läßt. — Brahms, Grieg, Lassen und Joachim sind Musterstudien namentlich in der Entwicklung ihrer nationalen Eigenart. — Von wärmstem Fühlen für heimathliche Reminiscenzen dagegen durchdrungen, — durchweht vom Hauche der treuen Freundschaft und Liebe, sind die Essays über die Erdmannsdörfer'schen Dioskuren und Kistler. Ein jedes Wort ist ein Denkmal der Anhänglichkeit; — nicht aber gewinnt diese die Hand über die sachliche Beurtheilung. Sie bleibt das, was sie durch ihren Charakter will, und hat unter ihrer Feder nie den Freund, sondern den Künstler. — Was „Archiv", „Post", „Köln. Ztg." u. v. a. Blätter in ihren Besprechungen des vorliegenden Werkes sagen, kann voll unterschrieben werden. — Das Werk sei also überall warm empfohlen." (Dr. H . . . . . ck.)

„Das Archiv", bibliographische Wochenschrift, nennt das Werk: **„epochemachend"** und bringt dann in Nr. 5, 1889: „Das mit gewandter und geistreicher Feder geschriebene Buch enthält kurze Lebensbeschreibungen und kritische Skizzen von . . . . . . — Ueber hervorragende Männer der Gegenwart ein objektives Urtheil abzugeben, ist stets sehr schwer. Der größte Theil unserer musikalisch-kritischen Presse vermag dies nicht, er urtheilt nach persönlichen Ansichten und vorgefaßten Meinungen; und da er sich in dreister Ueberhebung zum Korrektor der öffentlichen Meinung berufen glaubt, findet er seine Befriedigung darin, gegen die Meinung des Publikums Alles, was nicht ganz nach seinem Sinn ist, in den Staub zu treten und mit

Koth zu bewerfen, oder auch, was pessimistischer Anschauungen wegen wohl seltener vorkommen mag, Anderes wieder gegen den Willen der Zuhörer in den Himmel zu erheben. — Den Fehler allzugroßer Subjektivität hat der Verfasser in geschicktester Weise zu vermeiden gewußt. Und wenn er auch mitunter seine persönlichen, hoch über dem Laien-Urtheile stehenden Ansichten vertritt — er giebt es in seiner Bescheidenheit zu, daß er sich hier und da von ihm persönlich liebgewordenen Anschauungen nicht zu trennen vermochte, — so steht er doch so hoch erhaben über der angedeuteten Richtung, daß wir ihn getrost als einen der besten und tüchtigsten Kritiker bezeichnen können. — In seinem Bestreben, der Allgemeinheit geläuterte Anschauungen der musikalischen Welt wiederzugeben und dasselbe durch kurzgefaßte Skizzen aus dem Leben der Tondichter, durch Schilderung der Verhältnisse, die auf das musikalische Wirken derselben Einfluß ausübten, zu belehren, hat er ein Buch gefertigt, das für Musiker und Laien gleich interessant zu lesen ist und in seiner gedrängten Form und seinem gedrängten Inhalte viel zur Würdigung der betreffenden Künstler und zum Verständnisse ihrer Werke beitragen wird." (Otto Dienel.)

„Schweizerische Musikzeitung": „Mit der vorliegenden Sammlung biographisch-kritischer Aufsätze beabsichtigt der Verfasser, wie er im Vorwort betont, bekannte und weniger bekannte Musiker der Gegenwart in ihrem Wirken und ihrer künstlerischen Bedeutung nicht sowohl für die Leute vom Fach als die gebildeten Laien darzustellen, indem er von der keineswegs ungerechtfertigten Ansicht ausgeht, es fehle namentlich mit Rücksicht auf die neueren Erscheinungen der Tonwelt an der nöthigen Fühlung zwischen Komponisten und Publikum, zwischen Berufsmusikern und dem großen Kreise der Zuhörer, der ja doch die bedeutsame, für Wohl und Weh des Tondichters meist entscheidende Stimme des Volkes repräsentire. Was heutzutage von musikalisch-kritischen Arbeiten erscheine, sei entweder gut aber rein fachwissenschaftlich, also nur für die Privilegirten brauchbar, oder populär aber sachlich schlecht. Beide Fehler solle das Buch vermeiden, ohne gelehrten Ballast, nur das Entscheidende im Kunstschaffen der betreffenden Männer hervorheben und so den Zweck erfüllen, „belehrend zu ergötzen". Daß Charles diese löbliche Absicht erreicht habe, geben wir unumwunden zu. Die einzelnen Essays sind frisch und flott geschrieben, gehen energisch auf den Kern der Sache los und treffen unserer Ansicht nach stets das Richtige . . . Rückhaltlose Anerkennung finden in dem Buche Komponisten wie der Norweger Edvard Grieg, dessen fantasiereiche, durch ihr nordisches Lokalkolorit bestechende Werke einläßlich erörtert werden, wie ferner der Wagnerianer Cyrill Kistler, der bis jetzt verhältnißmäßig allzuwenig bekannt gewordene Schöpfer der Opern „Kunihild" und „Till Eulenspiegel", wie der Weimaraner Hofkapellmeister Ed. Lassen, dessen „Faust"-Musik eine gründliche und überaus rühmliche Kritik erfährt. Eröffnet wird die Sammlung durch die wohlgetroffenen Charakterbilder Liszt's, Wagner's und Bülow's. Als Hauptheld unseres Autors erscheint selbstverständlich Wagner, obschon Charles für des Künstlers Schwächen, namentlich seine maßlose Selbstüberhebung keineswegs blind ist, wie er denn auch das eitle, kokette Wesen Liszt's mit scharfen Worten geißelt. . . . . Zu den anmuthigsten Partieen des Buches gehört das Kapitel über das Musikerpaar Max und Pauline Erdmannsdörfer, welches den Leser mitten in das künstlerische Treiben am kleinen Musenhof zu Sondershausen versetzt. Auch der Aufsatz über Joachim ist geistvoll und warm geschrieben und würdigt nicht allein den klassischen Meister der Geige, sondern gleichzeitig den Schöpfer des „Violinkonzertes in ungarischer Weise" als eines der eigenartigsten und bedeutendsten Werke der Gattung." (Prof. A. N.)

„Musical World-Chicago“: „While it is easy enough to secure good reading matter about the older masters, it is sometimes very difficult to get authentic information about the living ones. M. Charles has lately published a volume trough the firm of Rossberg, in Leipsic, in which he furnishes many interesting sketsches of living composers, such as Lassen, Grieg, Bülow, Joachim and Brahms. The volume also contains articles on Liszt, Wagner, Raff etc. They are admirably written and cannot fail to interest.“ („Während es dem Leser bequem genug gemacht ist, sich ein festes Urtheil über die alten Meister zu verschaffen, ist es mitunter außerordentlich schwierig, eine authentische Information über lebende Koryphäen zu erhalten. Da hat denn kürzlich M. Charles im Verlage von Roßberg in Leipzig ein Werk herausgegeben, in welchem er verschiedene interessante Skizzen über lebende Komponisten giebt, u. A. über Lassen, Grieg, Bülow, Joachim und Brahms. Auch Aufsätze über Liszt, Wagner, Raff &c. finden sich in dem Buche. Dieselben sind vorzüglich (wörtlich: „bewunderungswürdig“) geschrieben und müssen allgemeines Interesse erwecken.“) —

„Giornale di Erudizione, Corrispondenza Letteraria, Artistica e Scientifica, Firenze“: „Si deplorava in Germania la mancanza d'un' opera critica semplice et chiara, la quale si proponesse di far conoscere al popolo i pregi e i difetti dei maestri di musica contemporanei tedeschi e togliesse alle loro opere quella veste di privilegio che le rende accessibili solamente alla classe colta. In Germania è molto diffuso il pregiudizio che il popolo non sente la musica e non può giudicarla. Invece ciò non è vero, come dice benissimo il nostro autore, perchè il popolo nasce col sentimento della musica, anzi si può dire che il grande criterio per accertarsi del valore d'un componimento musicale è quello del giudizio complessivo delle masse. Il signor Charles ci dà prima di tutto le notizie biografiche dei vari maestri, ma non si ferma a lungo che su quei casi che hanno avuto una grande influenza sulla loro mente ed hanno dato una particolare direzione al loro ingegno. La sua critica è la vera critica moderna, chiara, acuta, larga, s'ensa pregiudizi.“ („Man beklagt bei unseren nördlichen Nachbarn den Mangel an einem verständlich und klar geschriebenen kritischen Werke, das sich zur Aufgabe macht, die musikalischen Koryphäen der Gegenwart, mögen es Deutsche oder Ausländer sein, in ihren Vorzügen und Fehlern dem Volke vorzuführen und dabei jenes privilegirte Gewand abzulegen, welches nur von gebildeten Kreisen voll gewürdigt werden kann. Es ist in Deutschland weiter vielfach das Vorurtheil verbreitet, dem Volke gehe Empfindung und Beurtheilungs-Fähigkeit für die Musik ab. Das ist grundfalsch, wie unser Autor vortrefflich beweist; im Gegentheil findet eine musikalische Komposition und deren Werth maßgebende Beurtheilung beim großen Publikum. So giebt Herr Charles in seinen Essays zunächst genaue biographische Notizen der einzelnen Meister, ohne sich in unnütze Details zu verlieren und die kritische Seite seiner Arbeit zu vergessen. Sein Urtheil ist wahr, zeitgemäß, klar, scharf, ausführlich und gänzlich vorurtheilsfrei.“)

„Deutsches Literaturblatt“. „M. Charles hat sich hier die Aufgabe gestellt, die Koryphäen und Meister der Gegenwart der Masse der Hörer zugänglich zu machen durch Erschließung eines besseren Verständnisses ihrer Tonschöpfungen, wie Gewährung eines Einblicks in ihr Leben und Schaffen. Als leitenden Grundsatz betont er den Eindruck und das ästhetische Fühlen und verspricht, die genetisch-analytische Zerstückelung des Ganzen in der Besprechung seiner Totalwirkung untergehen zu lassen. Das ist für populär-wissenschaftliche Darstellungen ganz berechtigt. . . . . . Man kann auch der Arbeit die

Anerkennung nicht versagen, daß sie ihren Zweck mit einer Sachkenntniß verfolgt, welche mit der Begeisterung redlich Schritt zu halten sucht; die Beschränkung der biographischen Angaben ist nur zu loben. . . . . Zum Inhalt, dem wir sympathisch gegenüberstehen, nur etliche Bemerkungen. . . . . Wie gesagt, unser Kunstkritiker stellt sich auf einen guten Standpunkt." — (Prof. Dr. Rud. Pfleiderer.)

„Gesellschaft": „Eine Reihe flottgeschriebener Essays, die sich mit dem Musikleben der Gegenwart und seinen Hauptvertretern beschäftigen. Er giebt damit dem Publikum ein kritisches Werk in die Hand, das es sich zur Aufgabe macht, die musikalischen Koryphäen der Gegenwart größeren Kreisen in populärer Form zugänglich zu machen."

„Hallische Zeitung": „Sein leitender Grundsatz ist der Eindruck und das ästhetische Fühlen, die genetisch-analytische Zerstückelung des Ganzen geht in der Totalwirkung unter, eine treffliche Maxime für populär-wissenschaftliche Darstellungen. . . . . Mag das ausgezeichnete und verdienstvolle Werk Allgemeingut werden in denjenigen Kreisen, welche die Kunst lieben, und zu ihrer Veredelung beitragen." —

(Dr. Richard Hamel.)

„Kölner Nachrichten": „Das Buch ist für einen sehr großen Leserkreis bestimmt, den aller Musikfreunde, welche sich mit dem Leben und Wirken berühmter Tondichter einerseits, aber ganz speziell über den Werth ihrer Werke auf's Vollständigste orientiren wollen. Was uns beim Lesen neben allen anderen Vorzügen des Buches ganz besonders wohlthuend in die Augen springt, ist ein seltener Freimuth. Der sehr kenntnißreiche und gewandte Verfasser versteht es vortrefflich, Licht- und Schattenseiten der Komponisten in klarste Beleuchtung zu bringen und dem Leser, welcher sich noch kein festes Urtheil bilden konnte, überzeugend zu gewinnen, wie sich das bei den Essays von Liszt, Rubinstein, Brahms u. a. deutlich zeigt. Sehr zu Statten kommt den Charakteristiken, daß wir die erschöpfenden Urtheile eines Kenners vernehmen, der in seiner Meinung durchaus nicht schwankend erscheint, sondern durch tüchtiges Durchdringen volle Klarheit über Werth und Unwerth der Werke sich verschaffte, dabei aber von ganz parteilosem Standpunkte ausgeht. M. Charles versteht es auch, den Schlüssel zu Absonderlichkeiten, Widersprüchen oder Seltsamkeiten der Komponisten zu geben, Urtheile, die sich meist als sehr zutreffend erweisen. Richard Wagner wird am Eingehendsten bedacht. So voll Bewunderung nun auch Charles sich für den großen Genius zeigt, so scheut er sich doch nicht, mit unerbittlicher Schärfe alle wunden Punkte der Dichtung und Musik bloszulegen; und beim aufmerksamen Lesen wird sich Mancher zugestehen müssen, daß unbeschadet der titanischen Größe des Mannes Vieles unterschrieben werden kann. Dies Alles wird genügen, dem Buche viele Abnehmer zu gewinnen. Fügen wir noch hinzu, daß es sich sehr gut liest, so glauben wir, dem sehr verdienstvollen Werke ganz gerecht geworden zu sein." — (Adolf Lesimple.)

„Kölnische Zeitung": „. . . . Vieles ist sehr genau und eingehend, anderes in Memoirenmanier gearbeitet; persönliche Eindrücke und Erlebnisse wechseln mit ästhetischen Erwägungen ab. . . . . In dem Buche ist eine anständige schriftstellerische Begabung nicht zu verkennen, und es hat seinen Reiz, daß sich dieselbe mehr in warmer Parteinahme, als in nüchtern abmessendem Urtheil kundgiebt. Da das Buch außerdem viele thatsächliche Notizen enthält, so kann es bei Fragen, welche die genannten Künstler betreffen, manchen Aufschluß geben." — (Dr. Reitzel.)

„Kunstwart“: „Es ist ebenso schwierig wie verdienstlich, in der Kunst über zeitgenössische Meister zu schreiben. Ist doch die neuere Kunsterscheinung mit uns noch gleichsam verwachsen, noch nicht losgetrennt, um sich uns von allen Seiten zu zeigen. Charles hat bei der Bewältigung seiner schwierigen Aufgabe im höchsten Maaße Anerkennenswerthes geleistet.“ —
(Ferdinand Avenarius.)

„Literarisches Centralblatt“: „Das Werk hat Verdienste, welche der Menge der heutigen musikalischen Populärschriftsteller nicht gemein sind. Der Verfasser hat Gesichtspunkte. Das Vorwort stellt z. B. die Forderung auf, daß der Komponist nicht blos für die Fachleute, sondern daß er für seine Nation schreiben soll. . . . . . Ein weiteres Verdienst ist der leichte und natürliche Ton der Sprache, die an französische Schule erinnert. . . . . . Ein drittes Verdienst finden wir darin, daß der Verfasser über manche überschätzte Größe laut und offen derbe Wahrheiten sagt. . . . . Alles in Allem genommen muß dem Verfasser hohe Begabung zugesprochen werden.“ —

„Literarischer Merkur“: „Skizzen und Studien sind es, die uns der Berliner Kunstkritiker darbietet. . . . . Das Urtheil ist gesund und zutreffend.“ — (Immanuel Weitbrecht.)

„Post“: „Der Verfasser, ein Musiker, hat in diesem Bande zwölf sehr lebhaft, bisweilen höchst energisch geschriebene Charakteristiken und Aufsätze vereinigt, welche sich mit Liszt, Wagner, Hans v. Bülow, Joachim Raff, C. Reinecke, Brahms, Rubinstein und einigen anderen minder hervorragenden Komponisten beschäftigen. Er ist ein Verehrer von Wagner, ohne gegen dessen Schwächen blind zu sein, und trifft in seiner Charakteristik des Meisters, wie uns scheint, die richtige Mitte. Diese Unbefangenheit des Urtheils befähigt ihn, auch Brahms, dem „Beethoven der Neuzeit“ gerecht zu werden, verhindert ihn aber auch nicht, bisweilen eine recht kräftige Sprache zu führen, die bei der kampfesfrohen Art unserer Musiker in Aufsätzen über musikalische Themata unvermeidlich zu sein scheint, deshalb aber auch keine nachhaltige Verstimmung hervorruft. Die eingehende Würdigung vieler Tondichtungen macht das Buch auch als Führer durch die neuere Musikliteratur empfehlenswerth.“ — (E. E. Taubert.)

„Staatsbürger-Zeitung“: „Das Werk, das im vorigen Jahre (1888) erschien, hat bereits einige neunzig Kritiken der besten Zeitschriften hinter sich, welche dasselbe als epochemachende Erscheinung hinstellen und den Verfasser einen der geistvollsten und besten Kritiker der Gegenwart nennen. Bis in den fernen Westen nach Chicago und San Franzisko ist der Ruf des Buches gedrungen (vgl. das Referat der „Musical World“) . . . . Das Fühlen und Denken des Verfassers ist ein urdeutsches. Er haßt die Oberflächlichkeit, die Gedanken-Armuth, die nichtssagende Phrase. . . . . Wagner erhält die ausführlichste Besprechung. Seine unsterblichen Großthaten können den Autor aber nicht zur blinden Schwärmerei hinreißen, auch die Schwächen dieses künstlerischen Genius werden aufgedeckt. — Liszt's Kompositionen erfahren unter objektiver Doppelbeleuchtung eine eingehende Kritik, welche sich im Ganzen scharf gegen die Uebertreibungen in der Programm-Musik richtet. — Das interessanteste Essay ist neben Lassen und Grieg das über die beiden Erdmannsdörfer. Hier wird uns ein reizvoller Blick in die künstlerischen Wohlthaten der kleinen Höfe Deutschlands (Sondershausen) verstattet; neben der strengen Kritik greift die lebendige Schilderung ein, und diese ist durchwürzt mit dem Zauber dankbarer Erinnerung an die Heimath (Charles [Pseudonym für Max Chop] ist Sondershäuser). — Jedem Deutschen sei das Werk empfohlen!“ — (Dr. O. Bachler.)

„Ueber Land und Meer“: „Eine scharfe kritische Sonde ist es, mit welcher M. Charles in seinen Studien einigen der von ihm Behandelten zu Leibe geht, während er für andere mehr oder minder schwärmt. Liszt, Wagner, Brahms sind Ideale, an denen er bewundernd emporschaut und neben denen Bülow, Raff, Reinecke, Rubinstein u. A. keinen leichten Stand haben. Da sich sein Urtheil nach verschiedenen, wenn auch nicht nach allen Seiten hin, mit dem einer ziemlich ausgedehnten Gemeinde von Musikgläubigen deckt, wird sein Buch um so eifrigere Leser finden.“ —

(Dr. Otto Baisch.)

„Bremer Nachrichten“ sub Spitzmarke „Max Erdmannsdörfer“: „Eine interessante längere Studie über Professor Max Erdmannsdörfer, den Dirigenten unserer philharmonischen Konzerte, hat M. Charles in seinem vortrefflichen Werke: „Zeitgenössische Tondichter“ (Leipzig, Roßberg'sche Buchhandlung) geliefert. In diesem Buche stellt sich der Kritiker die Aufgabe, die Koryphäen und Meister der Gegenwart dem großen Volke zugänglich zu machen und dabei jenes privilegirte Gewand abzustreifen, das sich nur für Berufskreise eignet, nicht aber als Allgemeingut verwerthet werden kann, wie solches von der Kunst verlangt werden muß. Die Besprechungen, die allen Musikfreunden hiermit dringend empfohlen werden, verfolgen den Zweck, ein klares Bild der verdienstvollsten Musiker der Jetztzeit zu geben, eine Totalkritik sowie Beurtheilung des Bedeutendsten und Wissenswerthesten nimmt darin die erste Stelle ein. Was uns Bremenser an diesem Werke augenblicklich am meisten interessirt, ist natürlich der Abschnitt über den neu berufenen Dirigenten unserer vornehmsten Konzerte, und wir handeln gewiß im Sinne der musikalisch Gebildeten, wenn wir Einiges aus dem vortrefflichen Buche über die Bedeutung von Max Erdmannsdörfer und seine frühere Thätigkeit in Sondershausen mittheilen.“ (Es folgt ein ausführlicher Auszug aus der Studie.)

Dr. Wilhelm Jordan: „Ihre Essays über Liszt 2c. habe ich sehr treffend, mit meinen Ideen harmonirend und auch in ihrer Schärfe gerechtfertigt gefunden.“ —

Auch die vorliegende neue Folge der „Zeitgenössischen Tondichter“ ist bereits Gegenstand lebhafter Theilnahme in den besten Fachzeitschriften und Tages-Zeitungen gewesen. Einige dieser Notizen seien nachfolgend mitgetheilt:

„Deutsche Militair-Musiker-Zeitung“: Eine hochinteressante literarische Publikation steht bevor. M. Charles (Max Chop), dessen I. Band der „Zeitgenössischen Tondichter“ so berechtigtes Aufsehen erregte, edirt eben den II. Band als Fortsetzung. Die Haupt-Personen, die in diesem Werke auftreten, sind: Franz Lachner, Josef Rheinberger, Max Bruch, Franz Witt 2c. Es handelt sich hier nicht um landläufige Biographien, wie wir sie tagtäglich antreffen, sondern um Darbietungen eines neuen Geistes, der allerdings Dinge über unsere Kunst anders auffaßt, als Alltagsmenschen. Wir sehen mit großer Spannung der Veröffentlichung entgegen.“ —

„Neue Musik-Zeitung“: „Der Tod des berühmten General-Musikdirektor Dr. Franz Lachner hat in der gesammten musikalischen Welt das lebhafte Bedauern wachgerufen, das es bislang bei der großen Willkürlichkeit,

mit welcher Lachner die Opuszahlen behandelte, unmöglich war, ein Total-Verzeichniß der Werke des Meisters aufzustellen. — Noch wenige Tage vor dem Tode hat, wie wir hören, Lachner dem Verfasser der „Zeitgenössischen Tondichter, Studien und Skizzen", Herrn M. Charles (Max Chop) für den zweiten, binnen wenigen Wochen erscheinenden Band dieses Werkes ein Gesammt-Verzeichniß seiner gedruckten und ungedruckten Kompositionen zur Veröffentlichung übersendet, damit, wie er selbst schreibt, seinem letzten Herzenswunsche genügend. — Wir machen daher jetzt schon alle Interessenten auf das Erscheinen des Buches aufmerksam." —

„Musikalische Tagesfragen": „Wie wir in Erfahrung bringen, erscheint in wenigen Wochen im Verlage der Roßberg'schen Buchhandlung-Leipzig der zweite Band der „Zeitgenössischen Tondichter" von M. Charles (Max Chop), eines vortrefflichen Werkes, dem wir seinerzeit bei Herausgabe des ersten Bandes eine längere Besprechung widmeten. Der geistreiche Kritiker hat das Bedürfniß gefühlt, dem Buche einen Nachfolger zu schaffen, — durch die beispiellose Anerkennung, welche seine Arbeit in der gesammten Presse des In- und Auslandes mit wenigen und unbedeutenden Ausnahmen erfahren hat, auf's Beste unterstützt. Dieser zweite Band, welcher dem „Beethoven der Neuzeit" (Max Bruch) und dem Kapellmeister an der Allerheiligen Hofkapelle in München, Josef Rheinberger, gewidmet ist, enthält: . . . . Das Werk soll auf gewissenhaftesten Studien beruhen, deshalb autoritativ sein und viele interessante Briefe zur Veröffentlichung bringen. Für Süddeutschland bieten die Essays über Lachner, Rheinberger, Witt und Wilhelmj besonderes Interesse. Dr. Franz Lachner erhält bei Weitem die ausführlichste Besprechung. Der Münchener Altmeister hat dem Verfasser der „Tondichter" den Wunsch mitgetheilt, noch vor seinem Tode ein vollständiges Verzeichniß seiner erschienenen und nicht erschienenen Kompositionen publizirt zu wissen. Charles hat dieses unter großen Schwierigkeiten zusammengestellte Verzeichniß wenige Tage vor Lachners Tode erhalten und bringt dasselbe in seinem Buche, — ein Vermächtniß, das für alle Kunstfreunde und Fachmänner etwas Außergewöhnliches in sich schließt. . . . . . Wir freuen uns, dem verdienstvollen Werke bald näher treten zu können."

Aehnliche Notizen brachten: „Post", „Tägliche Rundschau", „Deutsches Tageblatt", „Staatsbürger-Zeitung", „Vossische Zeitung"-Berlin, sämmtliche großen Münchener Zeitungen, „Schweizerische Musik-Zeitung"-Zürich, „Musical-World"-Chicago ꝛc.

Von demselben Verfasser sind erschienen:

„In welchen Händen befindet sich die moderne Theaterkritik?“ 1884.

„Moderne Produktivität und unmoderne Ignoranz auf dem Gebiete musikalischer und dramatischer Bühnenschriftstellerei.“ 1885.

„Briefe aus der musikalischen Hölle.“ 1885.
Erster Brief: „Musikalisches Urtheil.“
Zweiter Brief: „Kunst und Eitelkeit.“

„Soziale Zustände in der Kunst.“ 1886.
1. „Einiges vom Theater.“
2. „Die hohe Kritik.“

„Franz Liszt.“ Eine Studie. 1886.

„Die deutsche Kunst und ihre gefährlichsten Feinde.“ 1887.

„Der Goethe'sche „Faust“ und seine musikalische Verwerthung.“ 1887.

„Das Herrig'sche Lutherfestspiel“ 1889.

(In Heftform edirt.)

* * *

„Eine neue Carmen.“ Novellistische Studie. 1886.
(5. Aufl. 1887.)

„Im Zauberbanne eines großen Meisters.“ Dem Andenken Franz Liszt's gewidmet. 1887.

„Vera.“ Eine Studie aus dem Künstlerleben. 1888.

„Sylvester-Abenteuer.“ Musikalische Humoreske. 1888.

„Ideale und Leben.“ Eine Studie in Romanform. 1889.

„Sturm und Drang.“ Ein Roman aus dem Kunstleben der Gegenwart. 1890.

„Künstlers Erdenwallen.“ Ernste und heitere Plaudereien aus dem deutschen Kunstleben. 1890.